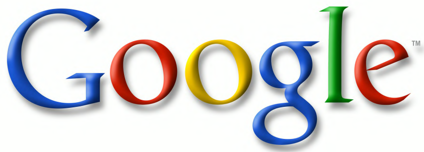



ACADEMIAE·HARVARDIANAE·IN·NOV·ANG·SIGILLVM
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

F. Virella Cassañes

LA ÓPERA EN BARCELONA

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO



BARCELONA
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE REDONDO Y XUMETRA
51 - TALLERS - 53
1888

LA ÓPERA EN BARCELONA

LA ÓPERA EN BARCELONA

F. Virella Cassañes



LA ÓPERA EN BARCELONA

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO



BARCELONA
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE REDONDO Y XUMETRA
51—TALLERS—53
1888

Al que leyere

Hace tiempo que retenía entre mis papeles ese montón de datos y curiosidades que me he propuesto al fin publicar, recogidos de entre el polvo de los archivos y buscados con el objeto de conocer de primera mano, una de las fases que caracteriza por modo asaz elocuente, la historia de esta capital.

La circunstancia de celebrarse en próxima fecha el Centenario del actual Teatro Principal, hízome volver de mi primer acuerdo, que consistía en guardar para mí la demostración de cuanto había contribuido el mismo á fo-

CAPÍTULO I.

Origen, fundación y vicisitudes de la Casa Teatro de Barcelona.

Razón de los privilegios concedidos al Hospital de Sta. Cruz de Barcelona como orígen de las representaciones teatrales en esta ciudad.—Opinión de que estas funciones de teatro, con verdadero carácter de tales, fueron las primeras que se dieron en Barcelona.—Su fundamento.—Comprobación por las primeras compañías de que se tiene noticia.—Grados de desarrollo de este movimiento teatral en Barcelona á fines del siglo XVI.—Consecuente necesidad de la fundación de un teatro, y error de atribuir su aparición al siguiente siglo.—Fundación de la Casa de Comedias.—Imposibilidad de su edificación antes de 1595.—Fecha en que se comenzó.—*Capitulacions*.—Suspensión de las obras y causas probables de la misma.—Conclusión é importancia del teatro.—Algunos datos de la vida teatral en los siglos XVII y XVIII.—Incendio y reedificación del teatro de Barcelona.—Su condición actual.

Las reducidas compañías de farsantes, á cuya organización se debió el primer esbozo de representaciones teatrales, se multiplicaron en España en la primera mitad del siglo XVI, apareciendo sucesivamente por las principales villas y lugares de nuestro suelo, donde ejecutaban las comedias ó farsas, que constituían el naciente repertorio nacional. Desconocidos, puede decirse, los primeros pasos del histrionismo español, miserable y abyecto por sus

afanes en la lucha por la existencia y por su torpe condición, es evidente que, en la época en que florecieron los primeros autores dramáticos y se iniciaba una nueva era para el teatro, conservarían los cómicos la infamante nota que les asignara la Ley de Partida *porque se envilecían ante otros por aquel precio que les daban* (1). Esta consideración, que no desvirtuó la pragmática de 1537 al legislar sobre la materia, la otra de que, las funciones de comedia, por razón de su naturaleza, debían hacerse en locales más ó menos cerrados donde podría peligrar el órden, y más aun, el temor de que fuesen parte las mismas á la desmoralización y corrupción de las costumbres, antójasenos que, si no apagaron el entusiasmo con que era recibido por el público aquel nuevo género de diversiones, debieron dificultar, al menos por algún tiempo, la acción de las compañías de farsantes, obligándolas á errar continuamente de un lado para otro. La costumbre, no obstante, de las representaciones, sobre todo en los grandes centros de población, que pronto se convertirían en una verdadera necesidad, y el deseo de contrapesar aquellos inconvenientes con alguna ventaja positiva que facilitara los espectáculos, hubo de hacer concebir por fuerza, la idea de aprovechar las utilidades que dejaran las funciones de comedias, aplicándolas á los establecimientos de beneficencia, y amparada bajo el manto de la caridad lo mismo en Madrid que en las demás ciudades del reino, desarrollóse por este medio, próspera y floreciente, la vida de tales espectáculos.

(1) Ley 4.ª, tít. VI, part. VII.

Una de las localidades que con más frecuencia era visitada por los autores de compañías al mediar el citado siglo XVI, en aquel incipiente movimiento teatral, era Barcelona, y siguiendo indudablemente la corriente de la época, pensaron en aplicar á su intención los productos de las funciones de farsa, los administradores del Hospital de la misma. No era, por cierto, muy desahogada la suerte de este establecimiento, fundado en la primera mitad del siglo XIII, en 1229, con el producto de diferentes limosnas y donativos de los Concelleres y Cabildo de la Seo, cuando ya antes, en 1401, había tenido precisión de reunirse con otros hospitales con que contaba la ciudad, para ausiliarse mútuamente. Firmada en 15 de marzo de aquel año la concordia entre ambas partes, con el título y bajo la advocación del Hospital general de Santa Cruz de Barcelona, si pudieron quedar mejor servidos con tal resolución los enfermos desgraciados que albergaba la Casa, no variaría, en cambio, la situación de sus administradores, cuyos agobios, por fortuna, más de una vez fueron aliviados por la caridad y desprendimiento de los barceloneses. Y siendo costumbre que los Representantes-Comedias—que así se les llamaba entonces—solicitasen de las autoridades que les designasen local donde hacer sus funciones, acudió la Junta del Hospital á quien correspondía. recabando para sí la privativa de señalar á los cómicos sitio donde exhibirse al público, con el fin de que redundase en provecho de aquel piadoso establecimiento, la debida remuneración ó estipendio. De conformidad, pues, con lo representado por los administradores del Hospital, y atendiendo á lo be-

néfico de su propósito, se concedió el privilegio con fecha 3 de abril de 1579, por decisión del excelentísimo Sr. D. Fernando de Toledo, Prior de Castilla y Lugarteniente y Capitán general del Principado de Cataluña.

Interesado desde aquel punto el Hospital en fomentar las diversiones públicas por la cuenta que le tenia, y alentados, en consecuencia, por el favor popular los comediantes, no será aventurado suponer que desde aquella fecha menudearon sus visitas á Barcelona las compañías que á la sazon representaban en España, tanto más, cuanto que á los pocos años de otorgado, se ratificaba á perpetuidad el concedido privilegio, despachándose la ratificación en la Villa y corte de Madrid por D. Felipe II, en 25 de julio de 1587. Atendido á que eran muy pocas las rentas y entradas del Hospital y grandes los gastos á que debía hacer frente, según lo alegado por los Administradores, concediose á éstos y á *los que por tiempo fueren*, el derecho de aprovecharse del líquido producto de las funciones, que así comprendía lo abonado por los autores de compañias, por derecho de representar, como lo que satisfaciese el público por entrar á ver las comedias ó cualquiera otra suerte de funciones. (Apénd. 1.)

De manera que consta como dato cierto, que los espectáculos de farsa anteriores en esta ciudad por lo menos á 1579, crecieron y se desarrollaron desde ésta fecha á 1587, concurriendo á evidenciar la repetición de las funciones de teatro, además de los privilegios de los citados años, la Real Carta que se vió obligado á dirigir Felipe II al Virrey de Cataluña en 19 de junio de 1589, ordenándole dirimiese

la discordia que, á consecuencia de los mismos, se había originado entre el Hospital y el Prelado de la Diócesis.

Pero si todo esto es indudable, no es menos cierto también, que nada positivo sabemos acerca del movimiento é importancia de estas representaciones de teatro, aun cuando podemos asegurar que no habían sido conocidas anteriormente en Barcelona con su verdadero carácter.

No pretendemos entrometernos en las discusiones suscitadas á propósito de la antigüedad que deba asignarse al teatro catalán, porque fuera de otra razón, y aun considerando como origen remoto del mismo las farsas que se celebraban en Barcelona desde 1437, segun testimonio de D. José Puiggarí, (1) tenemos por buena la opinión emitida por un distinguido escritor contemporáneo, (2) que con perfecto conocimiento de causa y mejor de lo que pudiéramos hacerlo nosotros, demuestra que la moderna dramática catalana carece en la sucesión de los tiempos de maestra, antecesora y modelo. Admítase en buena hora una tradición que desde la comedia romana nos conduzca á través de las edades por entre las vicisitudes de nuestra historia regional; considérense como timbres gloriosos de la misma, las espresiones del sentimiento popular, ora en el templo, ora en los palacios ó ya en la plaza pública; tómense como desamparados jalones de un movimiento literario fecundo, composiciones dramáticas del va-

(1) En un curiosísimo artículo publicado en el número 11 del *Museo Universal*, correspondiente al 15 de junio de 1857.

(2) D. José Ixart, en su *Teatro Catalá: ensaig historich-critich*, publicado en 1878.

lor de *Lo setje de Perpinyá*, de Satorras, *La batalla de Lepant*, de Antonio Pí, y el *Claudius*, de Juan Cassador—escritas precisamente en aquel siglo; (1) siempre se impondrá á nuestro buen querer y á nuestra fantasía la desnuda realidad. Y esta nos enseña que, el engrandecimiento y el poderío de Cataluña, por tantos blasones enaltecidos, se adelantaron al renacimiento del teatro moderno, y que cuando éste se desarrollaba con mayor fuerza y vigor por Europa, proporcionando días de gloria á la literatura con la sucesiva aparición de tantas obras maestras, la nacionalidad catalana caminaba rápidamente al ocaso de su significación, descomponiéndose dentro de los resplandores de la unidad nacional, los vivisímos destellos de su civilización y de su cultura. Las sucesivas transformaciones por que pasó Cataluña desde estado soberano hasta formar parte integrante de la nacionalidad española, hiciéronla perder en cada una algo de su típica fisonomía. Y si antes ya del matrimonio de Fernando con Isabel de Castilla, al advenimiento de Juan II al trono de Aragón, la lengua, la literatura y la poesia castellanas acabaron de naturalizarse en el país, decayendo por consiguiente, de su antiguo esplendor, el gusto y la cultura, que tan merecida celebridad conquistara á los catalanes (2) ¿qué mucho que más de un siglo después, continuando aquella decadencia, tuviera por único teatro Cataluña, el que borroso aún y sin forma propia con del Encina, Cota y Fernández Ro-

(1) Don Juan Maluquer Viladot. *Teatre Catalá. Estudi históric-critich*.—Barcelona, 1878.

(2) Moratín. *Discurso histórico sobre los orígenes del Teatro Español.*

xas, aparecía ya como gloriosa revelación con Bartolomé de Torres Naharro, con Díaz Tanco, y con el famoso Lope de Rueda.?

Considérese, demás de esto, la absoluta carencia de noticias, que permitan suponer siquiera, la existencia de un verdadero histrionismo catalán, y convéngase, por lo tanto, en que no pudo florecer en Barcelona teatro propiamente dicho, hasta que, franqueada la primera mitad del siglo xvi, contaba la escena española con autores afamados é ilustres mantenedores. Nada ha de servir mejor para corroborar este nuestro aserto, que el relato de algunas curiosas noticias, salvadas, como quien dice, por casualidad, de la incuria del tiempo.

Efectivamente, no fueron, no, regionales, las primeras manifestaciones del arte teatral en Barcelona, ni cabe pensarlo así después de conocer el siguiente documento. En 15 de diciembre de 1596 declaraba, bajo su fé, el notario de la ciudad Juan Sala, que el mercader, vecino de la misma, Melchor Bertrola, otro de los administradores de Santa Cruz, con Onofre Balcells, canónigo, y Miguel Juan Sabastida, caballero, había entregado una cantidad en pago de obligaciones contraídas por la Casa, como depositario que era de lo recaudado en las funciones representadas aquí, por los autores de compañías, Morales, Heredia y Gabriel de la Torre (1). Y aun cuando la mencionada ápoca no fija

(1) Item en lo mateix foleo (8 del manual 6 de Joan Sala not.) se troba la altre partida del tenor següent: Dia 15 desembris 1596. Ego Monserratus Sanctacana magister domorum cives Barchinone gratis & Confiteor et in veritate recognosco vobis admodum Rdo. Domino Honofrio Balcells canonico echlesiæ Barchinone Micælli Joanni Sabastida civi

la fecha de aquellas representaciones, que debieron naturalmente ser anteriores á la misma y en distintas ocasiones, dado lo improbable de la simultaneidad en los trabajos de los tres notables autores, la verdad es que, por ser estos pormenores los más antiguos que se conocen con respecto al movimiento teatral de Barcelona á raíz del privilegio concedido por Felipe II, revisten importancia extraordinaria, demostrando de distinta suerte la carencia de teatro particular, y esplicando, dando la medida y permitiendo reconstruir, siquiera sea á grandes trazos, el primer período de la historia de los espectáculos públicos en esta capital. Vale, pues, la pena de agregar á los dichos, algunos nuevos datos que den aproximada idea del desarrollo alcanzado por las funciones de teatro, que preparó y llevó á feliz término la fundación de la Casa Theatro de Barcelona.

Apoyados en la autoridad de un erudito escri-

honorato Barchinone et Melchiori Bertrola mercatori civi Barch. Administratoribus Hospitalis Generalis Sanctæ Crucis Barch. his presentibus quod per manus vestras dicti honorabilis Melchioris Bertrola Receptori pecuniarum processarum *ex representationibus huc usque in quibusdam domibus dicti Hospitalis factis per certos quosdam representatis sotietatum de Morales de Heredia et Gabriellis de la Torre* dedistis et solvistis mihi realiter et de facto numerando in not. et testium presentia quinquaginta libras monetæ Barch. quas mihi bistraxistis ad bonum compotum salarij mihi competentis in quibusdam operibus quas ego facere tenebro pro dicto Hospitali in quodam horto scito in pomerío eiusdem civitatis et de quibús operibus fuit capitulatum inter me et vos intro et altero penes not. infrum. die nona currentium mensis et anni. Et ideo & testis sunt &.—Fol. 50 del *Cronicón* ó *Anales de la Casa Theatro de Barcelona,* tomo manuscrito existente en el archivo del Hospital de Santa Cruz.

tor (1), que conservó en su libro el recuerdo de remotas tradiciones, debemos reconocer, ante todo, como escelentes actores á Latorre, á Heredia y á Morales, cuyas compañías, al igual que las de los Vergara y los Pinedo, los Ríos y los Claramonte, trabajaron desde 1580 en los teatros de España con universal aplauso, hasta el punto de ser calificados como *los más celebrados Autores de Comedias.* Podría caber, si se quiere, alguna duda respecto del primeramente apuntado, cuyo nombre propio ofrece entre las dos citas la diferencia de Gabriel á Gaspar—error más bien material que otra cosa,—pero es incuestionable, de todos modos, que representaban aquí las mejores compañías españolas, y que á semejanza de las conocidas, vendrían seguramente otras, ya que aun sin la afición de Barcelona á los espectáculos, había de ser punto natural de travesía esta ciudad, en los viajes que emprendían los comediantes á las posesiones de Italia. No fueron, pues, las composiciones de carácter religioso las únicas, como alguien ha dicho, que se representaban por aquel tiempo en la ciudad de los Condes. Las vidas de santos, es verdad, ocupaban un preeminente lugar en aquel repertorio, pero no es probable dejase de dar á conocer Morales, por ejemplo, á sus espectadores, *El legítimo bastardo, El renegado del cielo* y *La toma de Granada por el santo rey Fernando*, farsas que consta escribió, según era costumbre entonces entre los autores, antes de 1586, ni él ni los demás cómicos las obras

(1) Don Casiano Pellicer, en el *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España,* impreso en Madrid en 1804.

de Cueva y de Artieda, de Virués, de Argensola y tantos otros.

Fué aquella, por otra parte, época de progreso en el desenvolvimiento de la patria escena. El lapso de tiempo corrido desde que empezara á escribir Juan de la Cueva, hasta la aparición del insigne Lope de Vega, no sólo asentó en sólida base la futura grandeza de nuestro teatro nacional, sinó que cambió por completo el aspecto de nuestras costumbres teatrales. Á la primitiva rusticidad del decorado, sustituía el toledano Navarro los secretos de la tramoya. Las compañías de representantes, que ya constaban antes de 1550 de *hombres y mujeres, músicos y las demás personas que asistan en las comedias para cantar y tañer*, según una antigua pragmática, se perfeccionaban hasta el estremo de contar, como las que aquí trabajaron, además de notables actores, célebres bailarinas y esperimentados cantantes. Las funciones, mezcla en un principio de todos los géneros, ofrecíanse entonces en atinada proporción, intermediando las comedias ó farsas con graciosos entremeses, bailes más ó menos provocativos y buen golpe de canciones, tonadillas y jácaras, cuya música pasaba de la escena á la plaza pública, recogida por el pueblo de labios de las más afamadas cantadoras. Con el perfeccionamiento del escenario cambiaba también el atavío de las personas; el buen gusto en los trajes y profusión y riqueza de preseas contrastaba con la ruindad y pobreza anteriores. Crecía, en una palabra, por todas estas causas, la afición á asistir á las comedias, de tal suerte, que pronto no bastaron los tablados, mejor ó peor ade-

rezados, que hasta entonces habían constituído todo el aparato de las funciones, y como consecuencia dimanante de una necesidad universalmente sentida, impúsose, como forzosa, la idea de construir edificios apropiados, que puesta en planta en Madrid con la obra de los corrales de la *Cruz* y del *Príncipe*, vió llegada también muy pronto, entre nosotros, la hora de su definitiva realización.

Barcelona, que hasta entonces había habilitado para las representaciones públicas diversos locales anejos al Hospital de Santa Cruz, no era fácil que se quedara rezagada. La Administración de dicha piadosa Casa, obligada á atender á los gastos de su instituto, comprendería cuánto le importaba fomentar el definitivo establecimiento de las funciones de teatro, que bien podía calificarse, por otro lado, de adelanto de la época, y en este sentido no debió perdonar sacrificio de ningún género para la consecución de tal fin. Y como esto no podía ser fruto de la improvisación, ni obra de un momento, sinó resultado natural de ordenados antecedentes, fuerza será reconocer que la fundación del teatro de Barcelona, que arranca de aquella época, es el testimonio que mejor esplica, por manera más elocuente, el desarrollo é importancia de las funciones teatrales en esta capital, antes de finir el siglo XVI.

Llámanos, por ende, la atención ver desconocida esta significación y este desenvolvimiento, nada menos que por persona tan idólatra de la antigua Barcelona como el Sr. Aulestia y Pijoan, quien fija la aparición del teatro en concepto de *institución nueva* en nuestra ciudad y aun con carácter puramente aristocrático, sin que nos diga tampoco la

razón de ello, allá bastante entrado el siglo XVII (1). Pero atendido que la única cita á que se refiere dicho autor para probar su aserto es del año 1656 y á que bastante hemos afirmado y más tenemos que consignar todavía respecto á la materia, dejamos de referirnos directamente á una equivocación, que, después de todo, nos duele ver continuada en un trabajo por tantos títulos estimable. Las representaciones teatrales en Barcelona, digámoslo para que conste de nuevo, datan de mediados del siglo XVI, y de ellas, y solo por ellas, nacieron los privilegios de 1579 y 1587, las funciones de todo género que hemos de suponer conocerían nuestros antepasados por las noticias apuntadas, la consiguiente afición que se desarrollaría en el público de aquel tiempo, y por último, la fundación, al cabo de cuarenta años de tradición sostenida y progresiva, del histórico teatro de esta ciudad.

Hablemos ya de esta fundación.

No hay para qué insistir más sobre la necesidad en que se verían los administradores del Hospital, de proceder á la edificación de un teatro. Reclamábanlo, además de los adelantos de la escena española, la insuficiencia de los locales hasta entonces habilitados, y lo impropio y desconsiderado de amalgamar, en un mismo sitio, una casa de curación y el lugar destinado á las diversiones públicas. Orillada, desde un principio, la dificultad de encontrar un terreno adecuado, con la circunstancia de poseer la Administración de Santa Cruz una casa y huerto en la rambla de la población, contiguos al

(1) *Barcelona. Ressenya histórica.*—1878.

antiguo portal de *Trentaclaus* frente al *dels Ollers*, y facilitando esta coincidencia el propósito, no están por cierto acordes, los que más ó menos incidentalmente han escrito con referencia á este asunto, ni en la fecha de su construcción, ni menos aun en la importancia que desde un principio tuvo la llamada *Casa de Comedias*.

Después de haber hecho constar Pi y Arimón en su *Barcelona antigua y moderna* el año en que se empezó la edificación de la obra—1597—sin descender, sin embargo, á más detalles, ni decir cuándo se terminó la construcción, el *Ensayo* citado del Sr. Maluquer asegura más recientemete que Barcelona contaba ya en 1591 con un bonito teatro de planta, en el sitio mismo que hoy ocupa el Principal.

Nada, sin embargo, menos admisible que tal opinión. La seguridad que dan, entre otros, los documentos foliados en el *Cronicón* de la Casa del Hospital, la certeza de que hasta 1597 estuvieron arrendadas las huertas sobre las cuales asentó luego sus cimientos el teatro, las *capitulacións* suscritas por los artistas encargados de su construcción en 1597 y 1598, y la esplícita declaración contenida en el primero de estos contratos, por la que aseguraba el maestro no haber comenzado todavía las obras, *quas ego facere tenebo*, quitan toda autoridad al dicho del señor Maluquer, que escribiría, sin duda, el concepto aludido, sin tomarse la pena de consultar una curiosa cita del *Dietari* de aquel tiempo (1).

(1) Dissapte á 2 agost 1597.—Dit dia anaren los Senyors Consellers á les onse hores abans mitg dia acompanyats de alguns officials de la casa y de molta altra gent á la casa y

Comprenden la primera parte de la edificación del teatro de Barcelona los referidos contratos ó *Capitulacions* suscritos por Balcells, Sabastida y Bertrola, administradores del Hospital general, y Mon-

hort que es dauant lo portal dels Ollers en la rambla de la present ciutat ahont se representauen alguns dies fa les Comedies per esser lo loch mes spayos y podersi acommodar mes gent que no feya en lo loch ahont se representauen abans dins la casa del Hospital General y en esser arribats en dit hort manaren als fusters y mestres de cases que eren allí que enderrocassen encontinent lo theatro ahont se representauen dites comedies y un corredor ab sinch ó sis instanties de fusta que feyen en una part del hort de fusta ab molta diligentia per orde dels dos Senyors canonges Administradors del Hospital General sens hauerne donat rahó als dits Senyors Consellers per lo que acabantse dit corredor y les dites instanties de fusta era occasio que la obra que estaua ya molt auansada nos passaría auant aquest estiu per tenirla embargada los dits comediants y per lo que desijen dits Senyors Consellers que la dita obra se acabia conforme esta ya trassada y dita obra nos hage de fer en lo hiuern que seran los dies petits hi no tant conuenients per obrar com son ara y per lo que no era raho dits Senyors canonges Administradors fessen fer dits corredor è instanties sens hauerne donat raho als dits Senyors Consellers per esser la administració y gouern de la casa del Hospital General mixta entre lo Rtm. Senyor Bisbe y Capitol de la Seu y los dits Senyors Consellers y Consell de Cent de la present ciutat y axi en esser arribats allí los dits Senyors Consellers per lur orde y manament foch enderrocat encontinent lo dit theatro corredor e instanties de fusta que per aquell dia hauien de servir y ab carretes feren traurer totes les cadires y banchs que tenien allí per poder seurer y foren fetes aportar en la casa del dit Hospital General pera que allí poguessen representar en la instantia ahont abans representauen y dits Senyors Consellers no sen volgueren anar que no fos desfet tot lo que manaren desfer y no fossen tretes totes les cadires y altres sitis de dita instantia lo que fonch fet y exequtat dins spay de una hora y axi es estat forsat als dits comediants hauersen de tornar á representar en la matexa instantia que es dins la dita casa del Hospital General encàra que no sía tant spayosa com es la dita instantia de la rambla.

Del tomo XXII del *Dietari* que guarda el Archivo munici pal, correspondiente á los años 1597 á 1602.

serrat Santacana, maestro de obras, en 9 de diciembre de 1596 y 21 de noviembre de 1597 y el otro del 9 del propio mes y año, por los referidos representantes de Santa Cruz, y Juan Soldevila, carpintero, con Rafael Vila y Ramón Puig, pintores. Despréndese de los mismos, que prévia la aprobación de unos planos y modelo, de desconocido autor, empezóse por desembarazar y terraplanar el solar, comenzándose á trabajar en ello en los primeros días del año 1597, prosiguiendo con actividad las obras, que se comprometían, los artistas encargados de su ejecución, dar por terminadas, por todo el siguiente año de 1598. Pero, á pesar de los buenos deseos de todos, no debía tener tan pronto y feliz término la construcción del coliseo de la rambla. Surgieron en aquel año de 1598 tales dificultades, conspirando contra el propósito de la Junta del Hospital, que no parecía sino que la loable idea de fomentar y favorecer la cultura é ilustración de los barceloneses, merecía ser calificada de fea y vituperable acción á la que pretendiesen reducir de consuno, las audacias del poder y los rigores de la Naturaleza. La prohibición de las representaciones públicas, las restricciones y distingos con que se restablecieron más tarde, y la aparición del morbo en las provincias catalanas, fueron realmente serios contratiempos que debieron comprometer, á no dudarlo, la comenzada obra del teatro.

Desconocido como nos es el plan económico con que contaron sufragar los gastos de la edificación, aquellos por cuya cuenta se realizaba, hay, no obstante, margen á suponer, atendiendo á algunos datos conocidos, que partirían del concepto de enju-

gar las sucesivas partidas que se ofreciesen, con el producto de las funciones que se celebraban en la casa del Hospital. Esta medida, que se parecería mucho á la tomada por las cofradías de la Pasión y de la Soledad de Madrid, cuando la construcción del *corral del Príncipe*, era, por otra parte, muy natural tratándose de un establecimiento de beneficencia, que no podía distraer grandes sumas, cuando ya se ha dicho que no le sobraban rentas con que atender á la satisfacción de los fines de su instituto. Y esto, que quizás nos esplicaría las rencillas y diferencias que se atravesaban entre los Concelleres y canónigos administradores, de lo que son buena muestra las referencias del *Dietari* de aquella época ya citadas, viene corroborado, en parte, por las ápocas otorgadas por Santacana en 1596 y 1597, en las que confesó haber recibido hasta entonces 170 libras, 5 sueldos, 6 dineros, moneda barcelonesa, declarando que procedían de las representaciones públicas. La prohibición, pues, de las mismas, quitando á la Administración del Hospital el aprovechamiento de los indicados productos, era un golpe de gracia suficiente á impedir la terminación de unos trabajos con tan buen pié inaugurados.

Decretóse la prohibición en Madrid por Real Provisión de 2 de mayo de 1598, en la que se mandaba *que se quitasen las Comedias y no las hubiese de allí en adelante*, haciéndose estensiva esta órden á todos los dominios españoles y reconociendo como su fundamento la suspicacia de lós teólogos del Consejo de S. M., recelosos de que se incurriese en pecado mortal asistiendo á las funciones de farsa.

Y aunque lo riguroso de la medida no impidió á los administradores del Hospital solicitar un día y otro, hasta importunar á los Concelleres, la concesión de permisos de representar en Barcelona, pretestando el fin benéfico que se proponían obtener en favor de los desgraciados, *maiorment essent com es á parer de molts aquest un* VIRTUOS ENTRETENIMENT (1), el Consejo de Ciento no llegó á resolver este estremo, estimando no lo abonaban así las circunstancias porque atravesaba la población, consternada por el peligro de una invasión morbosa que afligía á la sazón diversas comarcas catalanas.

Derogada en el año 1600 la prohibición de representar en España, mejoraron las cosas; aunque por quedar reducidas las cuarenta y más compañías que trabajaban antes de la Provisión á cuatro únicamente, limitado el número de funciones que podían dar en cada población—tres semanales en sólo un mes—y espurgadas las comedias y entremeses de *bayles, meneos y tonadas lascivas*, como decían los buenos de los teólogos en la correspondiente consulta, fué preciso algún tiempo, antes no se decidiera la gente á volver á los espectáculos. Caída luego en desuso la práctica de aquellas disposiciones y admitidas de nuevo las mujeres en el tablado, no se necesitaron, á la verdad, muchos años para que se desarrollase, cada vez más lozana y floreciente, la afición. Por manera que corregidas, ó poco menos, las causas que pudieron contribuir

(1) Texto de la deliberación de 1.° de octubre de 1599 en el *Llibre de deliberacions* del citado año, existente en este Archivo municipal.

á la suspension de las obras del teatro de Barcelona, abandonadas, según todas las probabilidades, en diciembre de 1598, procedióse en 1603 á un reconocimiento general de lo hasta entonces construido, siendo creible, por lo adelantados que se habían dejado los trabajos, que se terminase al poco tiempo la Casa de Comedias.

La arquitectura teatral no había alcanzado hasta entonces en Europa el gran desarrollo que adquirió despues en los siglos XVII y XVIII. Las únicas construcciones realizadas antes de 1618, únicamente en Italia, como la que dirigió Bramante en Roma en el gran pátio del Vaticano, la de Vizenza y la de Parma, no eran más que reducciones del antiguo sistema romano abandonado desde el tiempo de los Emperadores. Fuera de las funciones de corte que se daban en los salones de los palacios, ó bien se ofrecían en las representaciones en locales destinados á otros usos, ó se seguía la practica observada en nuestra patria, de cerrar por cuatro paredes un determinado solar, donde con mayor ó menor comodidad presenciaban los espectadores las farsas, haciendo constar así un autor contemporáneo *que en la mayor parte de España se usaba estar descubiertos los teatros.* Abundando Pellicer en esta opinión, viene á dar una idea de la altura á que habían llegado esta clase de construcciones, con la descripción continuada en su obra del Corral del Príncipe, de Madrid, comenzado en 1582. Dice así Pellicer, refiriéndose á los diferentes maestros mayores que intervinieron en la fábrica: «Hicieron tablado ó tea»tro para representar, vestuario, gradas para los »hombres, bancos portátiles que llegaron al número

»de 95, corredor para las mujeres, aposentos ó ven-»tanas con balcones de hierro, ventanas con rejas »y celosías, canales maestras, y texados que cubrían »las gradas; y finalmente Ciruelo empedró el patio »sobre el qual se tendía una vela ó toldo, que defen-»día del sol, pero no de las aguas.» Esta disposición, pero perfeccionada y con mayores comodidades, debió ser la que, según modelo, se aprobó por la Junta de Administración del Hospital de Barcelona.

Aprovechóse la casa legada por Juan Bosch, que con el nombre de *casa vella* figura siempre hasta el presente siglo en la documentación del teatro, y cerróse la edificación, que formaba ángulo en la confluencia del arco de Trentaclaus con el frente de la rambla, por cuatro lienzos de pared, dos de ciento diez y nueve canas, constituyendo el espresado ángulo, por ciento cuatro y cincuenta y cuatro los dos restantes, aprovechándose seis de los doce cimientos fabricados en un principio. Hízose una puerta á la rambla por donde entrara la gente á la función, habilitándose parte del huerto para patio—*pati dels tarongers,*—donde se plantaron naranjos, embaldosándolo y rodeándolo de bancos de piedra. Sobre este patio abríanse tres puertas, que daban al interior del coliseo, además de otras tres fuera de dicho circuito murado, una en la espresada rambla, para entrar las mujeres, y dos á la parte posterior del teatro, una que comunicaba con el patio de los cómicos—*hortet dels farsaires,*—y otra de uso esclusivo de los administradores del Hospital. Sobre las puertas del patio, destinado, como se comprende, al recreo y comodidad de la concurrencia, y que tenía un ancho portal á la

vía pública. tomaban luz del esterior seis ventanas superpuestas en dos pisos. con otra superior en el tercero, contándose. además, otras ocho. repartidas entre el callejón lateral y parte trasera. donde había las dependencias. como almacen. vestuario y guardarropa. Á diferencia de los otros teatros españoles, la obra en su conjunto estaba cubierta por tejados adornados de almenas—como los de *las Dressañas*. según rezaba el pliego de condiciones por el cual se subastó la obra de carpintería—almenas que se pusieron también en los muros del patio, cobijando dichas cubiertas, una el sitio destinado al público—*teulade gran*—y la otra el escenario y dependencias. El interior. la sala de espectáculos, como decimos ahora. además del correspondiente *cataffall* ó tablado, tenía en su recinto embaldosado filas de sillas y bancos de madera, cuya diferencia entraña diversidad de categorías en el patio, y trece *instanties* ó aposentos—palcos—de madera, sobre cuyo techo—*segon sostre*—suponemos se abrirían las dos puertas de que habla la contrata del maestro carpintero para dar respectivamente paso á los hombres y mujeres que tenían asiento en las gradas, cazuela ó gallinero, que designan los documentos de la época como *instanties mes altes*.

Un edificio en estas condiciones, con fachada regular, simétrica en sus proporciones, como lo comprueban la superposición ordenada de aberturas y los *merlets* ó almenas del frontis; cuyos vanos, de piedra todos, corresponderían en gusto con las celosías y calados de madera de los palcos; que hermanaba el ornato y la comodidad con el patio ya citado y con diversidad de detalles como el de los cobertizos de

las puertas de entrada—*teuladetes per guardar les portes que nos banyen*;—en el que se atendía á la policía y seguridad de la concurrencia, merced á la separación de sexos y bien entendida distribución de escaleras, abriéndose hácia fuera todos los cierres de las aberturas; un edificio, en fin, que atendía hasta los últimos pormenores de la limpieza y aseo, podemos afirmar que igualaba, si no superaba, á los más notables del estranjero, siendo ésta la mejor y más gallarda muestra de las aficiones teatrales de Barcelona, al morir el siglo XVI. (Apénd. núm. 2.)

Lamentamos de todas veras la escasez de noticias que á un tiempo nos privan de completar nuestra historia teatral y quitan interés y lucimiento á este nuestro trabajo, doliéndonos en el alma la poca diligencia y ningun cuidado con que se procedió á conservar todos y cada uno de los antecedentes relativos á este punto; pero todavía sentimos más el despego con que algunos hablan de estas cosas, dando muestra de desconocer por completo las vicisitudes por entre las cuales se desarrolló en Barcelona la fundación de su Casa de Comedias. Á las inexactitudes de que hemos ya dado cuenta, débese ahora agregar otra, en la que ha incurrido un escritor sobrado conocido, para que pueda permitírse consignar datos de todo punto destituidos de fundamento (1) Nos referimos á la opinión sostenida de que el primitivo teatro de Barcelona era poco más que un barracón, construido de madera, y que no se levantó de planta hasta 1729. Quizás pudo servir

(1) Don José Roca y Roca. *Guia de Barcelona*.—Barcelona, 1884.

de base á tal manera de pensar, la venta al Hospital de unos terrenos contiguos al teatro, hecha en dicho año por Maria Carabent, segun continuó en su obra la diligente pluma de Pí y Arimón; pero este aparente argumento viene destruido al considerar que, ni otra venta anterior de solares cedidos al propio instituto por Gabriel Escalas, ni los establecimientos otorgados posteriormente por la Intendencia de Cataluña y Miguel Valldejuli, de un callejón y unos terrenos en la parte trasera del teatro, modificaron en nada esencial la obra del coliseo. Servirían á lo más los espresados contratos para proporcionar edificaciones anejas al teatro de la capital, y sin otra demostración que la de afirmar un hecho lisa y llanamente, tenemos por más autorizado nuestro sentir que, con datos de todo punto indudables, asigna á la Casa de Comedias, una existencia no interrumpida desde que se empezó 1597. Téngase, además, en cuenta que, para no admitir por real y efectiva la edificación de planta hasta 1729, sería preciso suponer que las representaciones públicas se daban aquí en improvisado local, y los minuciosos detalles continuados en la relación de visura de 1603 quitan ocasión y pretesto de creerlo así, ni aun por un solo momento. No podia ser provisional una obra que valía en aquel tiempo, sólo al maestro encargado de los trabajos de albañilería, la importante suma de 1,720 libras con doce sueldos de moneda barcelonesa y obsérvese, finalmente, que mal podría creerse así, si se atiende á que apenas mediado el siglo XVII, setenta años antes de la pretendida edificación, se necesitaban ya cantidades no des-

preciables para nuevas obras de embellecimiento en la Casa de Comedias. (1)

Fuera de todo lo dicho, poco tiempo debió mediar desde que se reanudaran los trabajos de construcción de la Casa de Comedias hasta que se inaugurase oficialmente el teatro. No hemos podido dar, sin embargo, con el más leve rastro de tal acontecimiento, ni hay en el archivo del Hospital ni en otra parte alguna, la menor referencia que nos permita traslucir la vida de aquel teatro después de

(1) Convocat y congregat lo Consell &. En segont loch fonch referit al present Consell per dit Senyor Conseller en cap en veu sua y de dits Senyors Consellers sos companys. Com en dies passats fonch ordenat per los Senyors Consellers al mestre de cases y fuster de la present ciutat fer y fabricar una escala en lo ort de N. Jornet fuster que lo té al costat de las Comedias de la present ciutat à effecte de que per ella poguessen entrar en ditas Comedias los Senyors Consellers per estar molt incomodats de puijar en dita comedia per lo loch que abans pujauen y com aquella hagen manada fer sens haver precehit orde del present Consell ni altre y com per fer aquella se hagen de pagar á mestre Pere Pau Ferrer mestre de cases 176 lliures 13 sous y á Joseph Darder fuster 58 lliures 16 sous 6 per las mans y recaptes son estat menester per fer aquella com apar dels comptes donats per dits officials adverats per lo Scriua rational de la present casa Per ço proposan al present Consell sie de son servey manar llohar y aprouar lo que dits Senyors Consellers han fet y obrat per dita scala y juntament manar pagar dits comptes &.

E lo dit Consell feu la deliberacio y conclusio seguent en quant als comptes donats per Pere Pau Ferrer mestre de cases y Joseph Darder fuster de las manifaturas y recaptes posats en la escala feta en las casas de las Comedias per pujar en lo aposiento dels Senyors Consellers.

Que attes aquells ha adverat lo Scriua rational de la present casa sien pagats com axi lo present Consell o delibera del compte de general administració llohan y aprouan lo present Consell lo hauer ordenat fer dits Senyors Consellers dita escala &.

Deliberación de 18 de noviembre de 1659, continuada en el *Llibre de deliberacións*, correspondiente á aquel año, existente en este Archivo Municipal.

concluido. Solo los varios pormenores que hemos visto en los autores y de los que ahora hablaremos, nos permitirán suponer lo que continuó siendo esta capital en materia de diversiones públicas durante el siglo XVII. La única diferencia que podríamos señalar en todo caso entre ambos períodos ó siglos, es la contraposicion de la absoluta libertad con que camparon antes de 1598 los hijos de la carátula, con la restricción y prohibiciones sucesivas del propio 1598, de 1618 y 1644, cada vez que los escrúpulos é intransigencias teológicas, hurgaban la innata veleidad de la corte de los Austria.

La *Historia de Cataluña*, de D. Víctor Balaguer, dice en su última edición, que quedan varias obras dramáticas pertenecientes al teatro de aquel siglo, entre ellas las que se pueden leer al final de las poesías del Rector de Vallfogona: la famosa comedia de *la entrada del Marqués de Velez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuich;* la tragicomedia pastoral de *amor*, *firmeza y poesía*, escrita en catalán por el poeta Francisco Fontanella y la comedia famosa *Duelos de amor y desdén*, de Francisco Solanes, que presumimos nosotros debieron ser representadas en el teatro del Hospital.

Agrega además la mencionada *Historia* que en las memorias de su vida que escribió D. Diego, Duque de Estrada, y con el título de *Comentarios del desengaño* publicó la Real Academia de la Historia en el tomo duodécimo de su Memorial histórico, cuenta aquel autor que hallándose en Barcelona en época en que era Virrey de Cataluña el Marqués de Almazán, mató sus ocios escribiendo dos comedias, una de *los milagros y sucesos de San Cárlos Bo-*

rromeo, que en aquel tiempo empezaba á florecer, y otras de la *Conquista de las islas Baleares por Enrique IV de Barcelona*—debe ser error de copia, segun dice el Sr. Balaguer—y *Vida de San Olaguer*. Añade el Duque de Estrada que esta comedia fué hecha, estudiada y representada en ocho días, con admiración de Barcelona. «La casa en »tres días no cabía de gente, y la representó el fa»moso autor Francisco López, á cuyo pedimento »hice las comedias, con mucho acierto y ornato, »como también su mujer Damiana, cuya represen»tación y hermosura era elevada, y más su virtud y »honestidad.»

La circunstancia de referirse en esta cita el nombre de la dama de la compañía, la célebre Damiana López, nos autoriza á pensar si estará equivocado en este particular el relato, teniendo, como tenemos por cierto, que la mujer de Francisco López era Felicia de Andrade. Podemos, quizás, sostener mejor, que quien representó las obras del Duque de Estrada no fué Francisco, sino Adrián López, hermano de su dama Damiana, ó admitir el parecer vertido en la *Historia de Cataluña*, y admitir también la venida al teatro de Barcelona del autor Adrián López, indudable de todo punto después de conocida la nota que copiamos de la *Ressenya* del Sr. Aulestia (1), y corroborada por el especial cari-

(1) A 4 de agost de 1656. Lo dit Sr. Virrey aná en persona á Casa la lleona y digue als Cavallers que sabia parlaven en desservey del Rey y que parlave en general y que mirassen de lo que parlarian que los sabria fer posar lo cap als peus y que si noy volian anar á la Comedia que noy anassen. Aso nasque que Adrian Autor torna á representar al primer de agost y dit Virrey mana al Veguer no deixas

ño que profesó á la ciudad la Damiana, donde se retiró y acabó sus días luego de abandonada la escena. Afirmemos además, con la autoridad de Pellicer, las representaciones que dió en Barcelona el famoso Roque de Figueroa, autor de los tiempos de los dos Felipes, que lo mismo trabajó en los teatros de España, que en los de Portugal, Italia y Flandes; dedúzcase de lo escrito por el propio autor la venida aquí de la María Riquelme, aquella de quien se pudo decir *que era tan única en el cambio y expresión de los afectos, que era inimitable;* recuérdese que en Barcelona fué donde falleció ésta en 1656; en cuyo convento de Santa Mónica y en la capilla de los Representantes fué enterrada; hágase constar que la misma era esposa de Manuel Vallejo, autor de la compañía rival de la de Avendaño, que se disputaron un día la primacía de las de España en las famosas fiestas del Retiro, y se comprenderá que no cedía Barcelona, al correr de los años, de su importancia teatral, manteniéndose á la altura de la primera ciudad española por la escelencia y variedad de los espectáculos.

Transcurrirían así muchos años, ganando antigüedad y prestigio, y manteniendo constante el culto al Arte, el edificio que en virtud del privilegio concedido al Hospital de Santa Cruz era el único teatro con que contaba Barcelona, y cuando pasados los aciagos días del reinado de Cárlos II, recurrimos á lo antiguo para conocer la suerte que corrieran

entrar persona alguna al vestuari ni tablado y los Cavallers se picaren y digueren alguna cosa y noy anaren.

Del *Dietari* existente en la biblioteca del difunto Marqués de Vallgornera.

las diversiones públicas en tan dilatado período, las fiestas reales de diciembre de 1701 para solemnizar el matrimonio de Felipe V con la princesa de Saboya, las de 1746 y 1759 con ocasión de ser proclamados reyes de España Fernando VI y Cárlos III, y las de 1783 con motivo del ajuste de paz con la nación británica, nos dan la medida de lo que era nuestra cultura teatral, que entraba por manera muy directa en todas las manifestaciones de la vida barcelonesa.

Desde entonces puede decirse que se hicieron proverbiales en nuestra capital el gusto y la afición á las funciones líricas y de verso; de entonces datan en la *Casa Teatro* las escogidas compañías de declamación y ópera que la frecuentaron durante casi todo el siglo; desde aquella fecha escribieron para el teatro de Barcelona, Ribes—1706, que por cierto no figura en el Diccionario de escritores catalanes;—Sera, Rosell—1742;—Balart—1759;—Suriá, Janer, Seriol, Martí;—1775—y tantos más, que con los más afamados maestros de la patria escena, alimentaban el repertorio de la antigua Casa de Comedias. Y para que nada faltase á este esplendor, la Real Cédula de 25 de diciembre de 1771 venía á mantener en su totalidad á los administradores del Hospital en el privilegio de 1587.

Por otra parte, las reformas y mejoras parciales que hacían cada vez más necesarias las injurias del tiempo y tan dilatado servicio, sobre todo la séria restauración llevada á cabo después de 1760, irían embelleciendo paulatinamente el local del teatro, capaz según los anónimos autores de la *Corona artística*, (1) para más de mil personas. Allí, en aquella

(1) Publicada en 1847, al inaugurarse el Liceo.

espaciosa platea, rodeada de cómodas lunetas, en cuyo centro estaban los asientos del público, según la antigua costumbre, reuníanse los moradores de esta ciudad; allí concurría la buena sociedad barcelonesa á admirar las producciones de nuestro teatro y á oir las inspiradas melodías de las obras italianas, allí se confundían en una sola aspiración y en idéntico deseo, lo mismo la emperejilada dama que el elegante á la francesa con los clérigos de todas clases, el reposado menestral y el aficionado obrero, ofreciendo más de un siglo atrás los espectáculos de la capital un acabado conjunto, que así llamaba la atención de ilustrados é imparciales viajeros (1), como merecía la severa crítica de meticuloso censor (2).

(1) Mister Arthur Young, en su *Voyage en Espagne pendant l'année 1787*, dice, refiriéndose al 17 de julio, día en que visitó la ciudad:

«..... Le soir au théâtre. La salle est grande, les stalles de chaque côté du parterre (car le milieu est a plus bas prix) sont fort commodes, chacun a la sienne et se peut croire assis dans un fauteuil. On donna una comédie espagnole suivie d' un opéra italien. Nous fûmes surpris de voir des ecclésiastiques à toutes les places, cela ne se ferait pas en France. Il y a opéra italien deux fois par semaine; les autres jours on joue la comédie. Le pleuple occupe le parterre, je vis un forgeron tout échauffé encore d'avoir frappè sur l'enclume et les manches de sa chemise retroussés au-dessus des coudes, qui paraissait goûter autant ce plaisir que la bonne société des loges, peutêtre plus. La plupart des élégants sont à la française; cependant beaucoup de personnes ont conservé l'habitude de porte leurs cheveux à l'espagnole, sans poudre et retenus par une résille tombant au milieu du dos. Rien n' a si mauvais air et n'est plus repugnant par cette chaleur.»

(Trad. franc. de Lesage.—Paris, 1860. Guillaumin et Cie.)

(2) De teatro nada tengo que decir á usted escribia á 20 de mayo de 1787 desde Montpellier D. L. F. Moratin refiriéndose á su recientisima visita á Barcelona. Hay una compañía española, de la cual es galán Ildefonso Coque; y supo-

Había llegado, pues, á contar vida larguísima el primitivo edificio levantado por el Hospital de Santa Cruz á últimos del siglo XVI, cuando el incendio de 27 de octubre de 1787, ocurrido á los cuatro meses de la visita de mister Young, destruyó por completo la obra, cuyo suceso y siguiente reedificación explicará mejor de lo que pudiéramos hacerlo nosotros, el curioso documento que transcribimos, que guarda foliado el *Cronicón* de la Casa Theatro.

Dice así:

«De órden superior.

Viernes 24 de octubre de 1788.

»Mañana por la mañana entregará ya el Ingeniero D. Cárlos Francisco Cabrer al Capitán General Conde del Asalto, concluido en todas sus partes, y perfeccionado, el Teatro Nuevo que de su órden se ha concluido, para que pueda representarse en él, el día de San Cárlos como se lo propuso, la funcion que tiene proyectada en obsequio del Soberano; despues de haver hecho una prueva que ha correspondido al deseo en quanto á las Leyes de Optica, y Acústica, y experimentado una Araña de nueva invencion para el servicio diario, en cuya luz no solo se puede leer y escribir en todos los Palcos, sino que, abiertas las puertas de ellos, no necesitan los Corredores otra luz ninguna para su servicio.

niendo que los otros y las otras aún valen menos que él, dicho se está lo que valen todos. Las piezas son las mismas que se gastan en Madrid. Hay también una compañía italiana, que canta disparates y desvergüenzas, con muy buena música y no malas voces.

Tomo II de las obras póstumas, carta primera á D. Juan Cean Bermudez.

»El dia 27 de octubre del año próximo pasado se quemó el Teatro de Barcelona y quedó reducido á cenizas todo, menos la fachada, en menos de cinco horas; se ocasionó el fuego de una pavesa que se introduxo en un Telon interior al recogerle, y de allí se comunicó de modo que no se pudo precaver, por haver empezado despues de acabado el Espectáculo, y despues de haver hecho el Alcayde del Teatro su visita acostumbrada.

»Se dió providencia luego para no suspender la diversion habilitando provisionalmente un Almacen en el corto término de quatro dias y tres noches, de modo que no se suspendió la paga de los Actores y se hizo con comodidad y decencia tal, que á podersele dar mayor elevacion haviera parecido construido de planta, como lo confesaron Sujetos de carácter que presenciaron la primera representacion en él, por acaso. En él ha continuado la diversion el verano, y durará hasta el dia de San Cárlos, en que ya se empezará á hacer uso del nuevo construido en el mismo espacio que ocupaba el antiguo en el corto término de seis meses, y solo en ellos hábiles ciento cinquenta y cinco días de trabajo, derribando las murallas del antiguo, sacando de cimientos las nuevas, y poniéndolo no solo corriente, hermoso y decorado, sino, sin haver omitido, ni comodidad, ni ventaja, ni aprovechamiento, de modo quo lo accesorio iguala á lo principal.

»No hay omitido conveniencia, desembarazo, claridad, ni hermosura, y solidez tanto fuera como dentro del Proscenio: Está atendida con singular cuidado la policía, y sobre todo la comodidad de salidas para un apuro; pues á mas de quatro puer-

tas muy anchas a la calle que todas se abren ácia fuera, hay en el corredor baxo varias Ventanas que son salidas, y en las Escaleras á poca elevacion del Plan de la calle desde donde puede sin riesgo arrojarse cualquiera.

»En el foro á más de una puerta á la calle hay quince Ventanas comodísimas para ponerse á salvo, y en el corredor del Teatro de donde se sirven las Bambalinas, hay dos terrados colaterales, donde estarian á salvo al instante los que se hallasen ocupados en aquella faena, despues de haver cortado las cuerdas que sostienen las Bambalinas aseguradas al Corredor mismo con Cuchillos que permanecerán siempre en proporcion de usar de ellos, así como las Cubas con agua, y mangueras que se proveerán de un pozo hecho a posta, y servirán pera inundar los Bastidores en caso de fuego en ellos.

»A la platea se entra por quatro puertas colaterales de las que dos sirven para las Lunetas, y se sale por cinco pues la de enfrente debe estar cerrada durante la funcion.

»Los Músicos baxan á la Orquesta por el Teatro, y todo lo de arriba, así encima de la Boveda como en lo interior del Teatro tiene un acceso tan desembarazado y claro que no puede haver detencion al acudir con las providencias.

»Se ha facilitado la comodidad, no se ha omitido la hermosura, todo lo costea el Hospital, haviéndole prestado ausilios para ello, y sin pararle el menor perjuicio lo perdido, tendrá lucro desde luego con ventaja, con lo que se ha atendido á lo que se debia como era justo (1).»

(1) Impreso con licencia por Francisco Generas.—Bajada de la Cárcel.

Así, sin interrumpirse la gloriosa tradición que ostentaba el coliseo de esta ciudad, apelando el Hospital á todo género de sacrificios, reanudóse en menos de un año la vida del histórico teatro de Barcelona, con el apoyo que prestaron á tan loable idea distinguidas personas de la capital (1).

Desde aquella fecha creció inusitadamente el movimiento teatral de Barcelona. Parecía como que la reciente y magnífica construcción de Santa Cruz, con la esbeltez de sus proporciones y su airosísima curva, tendía á modernizar los espectáculos de esta ciudad. El teatro de la capital adquiría de pronto estraordinario renombre, logrando en poco tiempo y merced al esfuerzo de todos, conquistar un puesto entre los mejores de Europa, habiéndole convertido más tarde el tiempo y sus vicisitudes en el más antiguo coliseo español (2) cuya conservación depende por convención antiquísima, únicamente

(1) El archivo del Hospital guarda entre sus papeles la nota de las cantidades prestadas para contribuir á la edificación del teatro, en esta forma:

D. Baltasar de Bacardí..	27,880	libras.			
D. Antonio de Meca.. .	15,000	»			
La Capitanía general de fondos de la misma. . . .	11,402	»	5 sueldos	9 dineros.	
De fondos de la Rambla.	2,581	»			
De id. de la Barceloneta.	1,702	»	7	»	5 »
D. Ignacio Olivo. . . .	3,455	»	6	»	9 »
D. Pablo Mas.	963	»	13	»	9 »

(2) Recuérdese que por comunicación de la Alcaldía Presidencia de Madrid de 27 noviembre del año pasado, se ordenó la demolición del Teatro Español, resultando por este acuerdo el Teatro Principal el más antiguo de España.

de sus administradores (1) que no pueden ni deben atentar contra la vida del histórico edificio, sin

(1) Lo Capitol de la Sgleia de Barcelona la Seu vagant e los Magnifichs Consellers e promens de la ciutat propdita sots administracio e regiment dels quals sta fundat lo Hospital de Sancta Creu de la dita ciutat considerants les pies obres que en lo dit Hospital, e servey de la Divina Magestat e salud de les animes dels benfactors a aquell se exerseixen en tan gran quantitat que los emoluments del dit Hospital ab molta difficultad e ab miracle basten a sustentacio de aquell. E sia cert que molts faells christians en remissió de llurs pecats leixen al dit Hospital les facultats que Nostre Senyor los ha comanades confiant que per medi de tan pia è saludable elmoyna obtendran remissió de pecats e salut de llurs animes recordantse del que es dit per los antichs profetes è savis com ab elmoyna se remeten los pecats e se aconsegueix la celestial gloria. Fat sia en administració del Hospital solsedit sien posats è elegits homens de tunorada e bona consiencia axis per lo Senyor Bisbe e Capitol com per los predits Consellers è promens los quals segons longa experiencia administren saviament e prudent les coses e negocis de dit Hospital es veritat no res menys que als demunt dits dequi propriament es dita Administracio es vist esser necessaria e saludable la pròvida provisio e ordinacio seguent. Per ço e altres dignes respectes Ordenan è volen que occorrent herencia lexa donacio o altre titol ab los quals sia acquisit dret de temps pasat o esdevenidor per qualsevol persona que hage instituhit e substituhit o per fideycomis o per legat deixat o donacio feta al sobredit Hospital de algunes proprietats o honors grans o poques maiors de valor de Cent lliures los administradors qui son o per temps seran no puixen vendre alienar composar transigui concorda remetre o deffinir les dites proprietats honors o fidey comissos o esperança de succehir o altre dret acquisit al dit Hospital ni encare puixen vendre o alienar ni empeñyorar algunas altres proprietats o censals del dit Hospital peniants á maior quantitat de les dites Cent lliures sens expres consentiment liscencia o facultad demanades e obtengudes dels Reverent Bisbe è Capitol de la Seu e dels Magnifichs Consellers e promens de dita ciutat abdicant als dits administradors tota facultat potestat e menament de fer lo contrari ad decret de nullitut.

(Del *Llibre de diliberacions* correspondiente á los años de 1526 y 1527 en su última página, con referencia al día 28 de noviembre del segundo año citado. Archivo Municipal).

menoscabo de su propia dignidad y del prestigio de Barcelona. Al fin y al cabo compendia el actual teatro Principal la tradición de nuestros espectáculos, simboliza el glorioso renombre alcanzado por la escena española, y para que nada falte á su prosapia y linaje, dicen sus viejos muros todo el desenvolvimiento del arte lírico en nuestra patria.

CAPÍTULO II.

Introducción y vicisitudes de la ópera italiana en España.

Estado de la música dramática española al comenzar el siglo XVIII.—Antigüedad en España de las compañías italianas. —Los *Trufaldines*.—Dificultad de precisar el momento de la aparición de la música de Italia.—Primera ópera cantada en Madrid segun Barbieri, coincidiendo con otra en Barcelona.—La ópera en Madrid hasta su prohibición en 1777.—Su reaparición diez años más tarde.— Suerte del arte nacional en frente del italiano.—Prohibiciones de 1799 y 1801.—La ópera libre en 1826.—Como consecuencia de lo expuesto, puede afirmarse que la ópera se conoció en España desde los comienzos del siglo XVIII.

El fecundo movimiento de regeneración iniciado en nuestra patria en la Edad Media, que tanto desarrollo alcanzó en los siglos XVI y XVII, llevando á su más alto grado de esplendor la ciencia, las artes y la literatura nacionales, tuvo tambien como factor importantísimo dentro de aquel nuevo órden de cosas, el desenvolvimiento científico musical español, que alcanzó por aquel tiempo sus timbres más preciados.

Entorpecida si se quiere en un principio la elaboración de la teoría musical en España,—del modo que dice el sábio compilador de tantas luminosas

ideas como germinaron un día en cerebros españoles—(1) por el concepto puramente científico de la Música, « que traía consigo el peligro de que se viera olvidada y sacrificada su verdadera importancia estética, en aras de fantásticos idealismos ó de un vano y pedantesco aparato geométrico, que acabase por encadenar la misma á un dogmatismo gastado y estéril, tratando á la Música muy especulativa, es decir, muy inútilmente, y subalternándola á la Aritmética porque trataba de números y de proporciones », la verdad es que llegó ella sin embargo á alcanzar relativa madurez por una nueva dirección impulsora, con los trabajos de Ramos de Pareja en el terreno de la especulación, y por los de los tratadistas de vihuela y canto llano en los dominios de la práctica.

Este concepto más verdadero del sublime arte, atrevido muchas veces y hasta revolucionario en algunas de sus fórmulas, desenvuelto en buen número de razonadas proporciones y reforzado por los conocimientos técnicos y de observación conque iban enriqueciendo paulatinamente su artístico caudal los músicos españoles, tuvo á la postre su completa y final trasformación y su más acabado complemento, en el famoso tratado *De Música*, obra monumental del célebre Francisco Salinas, que para honra de Búrgos y progreso de los humanos conocimientos, dijera en el siglo XVI la última palabra, acerca lo que en estética musical se había adelantado.

No correspondió, por desgracia, á este perfeccio-

(1) El Sr. Menendez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España;* cap. XII del tomo II.

namiento científico musical español, el trabajo de los maestros y de los compositores de aquellos siglos.

El arte español sea cual fuere la causa ó atribúyase la misma al positivo atraso que fué aminorando sucesivamente las grandezas de nuestro siglo de oro; achéquese al profundo sentido religioso ó por mejor decir fanático de aquellos tiempos, que señalaba como templo más adecuado para rendir culto al divino arte el de la religión católica, á cuya devoción consagróse por manera principal el estro de eminentes profesores; cúlpese á la prodigiosa fecundidad de nuestros poetas incomparablemente superiores por otra parte á nuestros músicos, ó combínense todas estas causas y complétense con la carencia en España de un hombre, capaz de emular en el terreno de la composición los talentos y aptitudes didácticas de Salinas; el arte español, repetimos, quedó por virtud de tan complejos motivos y desde muy al principio, reducido á desempeñar un papel secundario en el campo de la música propiamente dicha, sobre todo en el aspecto meramente dramático.

No será posible, es verdad, á medida que se estudien en la historia artística de España los progresos del teatro nacional, negar la existencia de un movimiento musical correlativo, que se manifiesta indudable en las diversiones públicas que se fueron sucediendo en la Península; pero á un tiempo, la naturaleza misma de este movimiento, nos dá la medida de su poquedad y de su insignificancia.

Bajo la autoridad de una ilustración musical con-

temporánea, la de D. Francisco Asenjo Barbieri, espuesta en una de sus interesantes monografías, podemos asegurar desde luego que siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y el cantado en las funciones públicas, y basta para convencerse de esta verdad y la de que tal afición era tan antigua como la de nuestro teatro, examinar en globo la diversidad de composiciones dramáticas españolas que se conservan, escritas desde el siglo xv, « en cuyas composiciones con el nombre de Representación, Paso, Égloga, Loa, Farsa, Comedia, Tragedia, Comedia con música, Fiesta de zarzuela, Auto sacramental, Folla, Mojiganga, Zarzuela, etc., etc., se encuentra la música figurando con más ó menos extensión é importancia, pero casi siempre alternando con el diálogo hablado, ya sea en la obra misma, ya en los entreactos de ella, en que tenían lugar los Entremeses, Sainetes, Bailes cantados y Tonadillas ». De manera que, aun cediendo á más autorizada pluma el conceder su verdadero valor á la música española de los pasados siglos en todos sus aspectos, y el justificar los grados de progreso que la misma suponía en el concierto del arte universal, hemos de señalar en vista de la cita apuntada, la inferioridad indudable de nuestro teatro musical con respecto al de otras naciones, cuyos derroteros no supo seguir España, viéndose constreñida más tarde á sufrir la imposición del arte estranjero. Ni la disparatada opinión de hacer derivar la generación de nuestro drama musical nada menos que de los primeros ensayos de Lope de Rueda y de Juan del Encina, ni las prolijas investigaciones de Soriano

Fuertes y de Barbieri en busca de una composición española que pudiera ostentar tan codiciado título, dan derecho á suponer para honra de la lírica nacional, que se hubiese escrito aquí una obra dramática toda cantada ó anotada, á semejanza de las que en aquella época prosperaban en otros paises. Tanto el *Parnaso* que se dice compuesto por Mateo Flecha para la corte de Felipe II, en 1561, como la égloga de Lope de Vega *La selva sin amor*, representada con desconocida música de ignorado autor en el Real Palacio de Madrid en 1629, no puede asegurarse hoy por hoy fuesen otra cosa, que simples remedos de las fiestas palacianas que tanta boga adquirieron entonces en las capitales europeas y consecuencia quizás de la influencia ejercida en nuestra corte por los músicos neerlandeses. (1) Así debemos por lo menos suponerlo ya que no prosperara más tarde el género, y tal demuestra también de un modo irrefutable lo controvertido hasta ahora. (2) La única producción genuinamente nacional, el sólo género que cultivara España como música de teatro al comenzar el siglo XVIII, era, pues, el de la *Zarzuela*, que arrancaba de los espectáculos inaugurados en 1628 en el palacio de este nombre, cercano al del Real Sitio del Pardo, con la composición dramática parte de ella cantada, *El jardín de Falerina*, del insigne Calderón con música de Juan Risco.

(1) *Les Musiciens néerlandais en Espagne, du douzième au dix-huitième siècle*, etudes et documents, par Mr. Edmond Van der Straeten. Deux volumes.—1885-1888

(2) *La ópera española y la música dramática en España en el siglo* XIX, por don Antonio Peña y Goñi.—Madrid. 1881 -1886.

No quisieron ó no supieron aprovechar nuestros mejores maestros las ricas inspiraciones de la musa popular, fuerte todavía y poderosa en nuestros valles y montañas, ni permitieron quizás esta combinación con las reglas del arte en demanda de un sello verdaderamente nacional para nuestra música profana, la misma severidad en lo sagrado y el propio conceptismo del contrapunto, típicos blasones porque se distinguieron nuestras obras de aquel tiempo. No llegó en suma á alcanzar carta de naturaleza ni menos á formar escuela entre nosotros la lírica dramática general, y más ó menos desarrollada la antigua zarzuela, encontróse bastante tiempo después de haber sido fundada, inerme y desvalida ante la vigorosa irrupción italiana. Es decir, que la misma pobreza y el mismo estado anémico del arte nacional, hizo no sólo posible, sino hasta necesaria la presencia del arte estranjero. Al fin y á la postre, en ausencia de melodrama español, la aparición de la ópera italiana constituía un verdadero progreso.

Y que lo era el arte italiano es incuestionable. Italia, que por los timbres de su historia y por sus cualidades y su temperamento, había asumido allá en los senos de la Edad Media, la obra del universal renacimiento; Italia que recogiera un día las galas y los esplendores de la brillante civilización provenzal, como hiciera suyos más tarde los últimos destellos de la civilización del estremo Oriente, á la caida del Bajo Imperio; la que sojuzgada, y desmembrada, y dominada por tan encontradas contiendas políticas, perseguía con sin igual constancia la continuación de su labor artística que se

reservara casi por completo por ley de compensación; tras de varios siglos de ensayos y después de haber descollado por cima de todas las naciones en todos los órdenes del arte, señalaba por virtud de su propio impulso la aurora del drama musical al finar del siglo XVI, con los trabajos realizados para resucitar la antigua tragedia griega, en las cortes de los Sforza y de los Médicis. Ella se encargó, por consecuencia, de propagar el gusto por la música dramática á todas las naciones civilizadas; ella fué la que despertara los dormidos ecos que por doquier habían resonado en otras edades; ella la que asombrara luego á Europa entera con el encanto de su melodía, que derrochó la mágica inspiración de sus más célebres maestros.

A la influencia política que España ejerció en la nación italiana por aquel tiempo, debió corresponder una influencia artística de ésta con respecto al arte músico español, de la propia suerte que los clásicos y poetas italianos habían prestado en los siglos anteriores nuevos horizontes y elementos de progreso á nuestra poesía lírica y á nuestro teatro. Y prescindiendo del carácter con que la misma pesaría en los trabajos de nuestros didácticos, y de la reciprocidad de estos con relación á Italia, ciñéndonos sólo á nuestro objeto, no nos es posible desconocer un influjo que aunque en distinta forma, se anticipaba ya á la venida de los primeros operistas.

Sin que sea preciso que nos demos á profundizar las causas que de antigua fecha, produjeron este cambio de relaciones artísticas entre las dos naciones hermanas, creemos bastará á nuestro propósito

de la innovación, no tenemos porqué dejar de asentir al indicado modo de pensar. Sin razón que abone suficientemente la existencia anterior de la ópera italiana en nuestra nación, atribuida por algunos á las representaciones de la *Armide* de Lulli, cuando el matrimonio de Carlos II con Luisa de Saboya, admitimos mejor la más reciente opinión del Sr. Barbieri, afirmando con él que con motivo de unos conciertos palaciegos que daban ante la corte las compañías española é italiana reunidas, junto con algunos aficionados franceses de la real servidumbre, cantóse en 6 de marzo de 1708 una *Opera de música de oratorio*, que si se vé por el título que era la menor espresión posible del género, lleva en cambio la ventaja de fijar oficialmente su aparición en España. Acércase más realmente á la verdad esto último que lo primero, sin tener valor alguno para nuestro objeto las fiestas del casamiento del monarca austríaco, que sólo fueron aislada reproducción de lo que se estilaba en Versalles, y tanto estimamos más valedero lo escrito en el *Prólogo* citado, como que sino fuese por los varios documentos debidos al italiano marqués Scotti, director de los teatros de Madrid, hasta nos parecería aventurada la opinión del señor Barbieri. Son estos documentos argumento irrefutable en favor de la existencia de aquel género; que de no ser así, mejor creeríamos á *Trufaldin* el arlequín de las antiguas farsas que no el más moderno bufo de la ópera italiana.

Unamos pues á lo dicho lo que consignó Pí y Arimón en su *Barcelona antigua y moderna*. Recordemos la representación, en dos de agosto del

propio 1708 y en la fiesta celebrada en la Lonja del Mar de Barcelona, de una *ópera italiana* con que se festejó la boda del Archiduque Cárlos y la princesa Isabel de Brunswick, y por la simultaneidad de tales manifestaciones en las dos principales ciudades españolas, admítase como decisivo el advenimiento del arte italiano entre nosotros, en los comienzos del siglo décimo octavo.

El camino seguido desde entonces por el drama musical ultramontano, ofrécese muy distinto en las diversas regiones de nuestro suelo, segun que favoreciesen ó contrariasen su libre implantación las simpatías ó los prejuicios de nuestras primeras capitales. Reservándonos para después estudiar el circunstanciado desarrollo que obtuvo la ópera en esta ciudad, vamos á ver ahora las vicisitudes porque pasó en la corte de España, que hasta muy entrada la segunda mitad del siglo, junto con Barcelona, fueron los únicos escenarios donde se sostuvo la música de Italia.

La ópera en Madrid no hubiera existido en aquellas fechas sin la protección real. Comenzando por la ida de los trufaldines á la corte de órden del monarca, quién les cedió en usufructo el teatro del Buen Retiro, y siguiendo por la protección dispensada á Bartoli, que pudo ya construir en 1708 á sus espensas el teatro de los *Caños del Peral*, todas las manifestaciones del arte italiano llevaron en Madrid el sello de aquel poderoso valimiento: la solicitud cortesana, el menguado servilismo de la nobleza, el poder omnímodo de Scotti, la venida por fin de Farinelli.

Pero antes que esta y casi desde el principio de

la invasión, dibujáronse en la capital de España dos distintas direcciones, de tendencias igualmente injustificadas y censurables, que son para nosotros la mejor esplicación del atraso de España en los dos últimos siglos, en lo que al arte lírico-dramático se refiere. Fueron estos dos obstáculos que se opusieron á nuestro progreso musical, el alejamiento forzado en que se tuvo al público de los teatros de ópera, destinados esclusivamente á la corte, y la increible apatía y abandono de los maestros compositores, que se entregaron sin luchar, á merced del arte nuevo.

No somos de los que creen que la música italiana mató por solo su impulso á nuestro incipiente teatro. Sería para esto preciso que se nos demostrara antes que no estaban de sobra advertidos los maestros españoles, del peligro que corría la música nacional, sino es que no se lo daba á entender suficientemente el propio instinto de conservación. ¿Qué significaban si no las representaciones del Ayuntamiento de Madrid y los memoriales de las compañías de la Cruz y del Príncipe, por entre el temor natural de perder el uno sus rentas y sus productos, y los otros el favor y valimiento del Soberano? ¿Qué el hecho de que tuviese que cesar Bartoli al cabo de poco tiempo en la esplotación de los Caños del Peral, arruinado al correr de la guerra de sucesión, cuando sin el apoyo de la aristocracia se veía contrariado por la ausencia del favor popular? ¿No acusaban sobradamente este desvío y aquella inquina, la natural enemiga de nuestro pueblo que como ha sucedido siempre iba en contra entonces de la innovación? ¿Porqué no constituían una colectividad ar-

tística los maestros españoles, que fuese desenvolviendo el arte patrio bajo formas determinadas y concretas, uno en su esencia y vário en la inspiración?

Por haberlo hecho así Francia desde los tiempos del italiano Lulli, podía ya enorgullecerse entonces de poseer una escuela nacional, que continuada por Gretry y pérfeccionada por Rameau, debía servir un día poderosamente al genio de Gluk, para inaugurar en la música dramática el reinado de la espresión y de la verdad escénica, en aquella épica lucha contra la tendencia melodista de su no ménos famoso rival Piccini.

Y por haber dejado pasar nosotros la ocasión y la oportunidad, tocados ya desgraciadamente del mal de la decadencia, respondíamos á aquellas sublimes manifestaciones del arte con la insignificante tonadilla y la raquítica zarzuela, faltándonos tiempo, á la venida de Corselli y Coradini, para remedar malamente sus trabajos, con los vergonzosos *dramas scénicos á la italiana!*

Además, no iba el pueblo madrileño á las representaciones de ópera, faltando por consiguiente la necesaria emulación á los compositores del pasado siglo, para esforzarse en producir obras que hiciesen la competencia al género italiano.

Pudieron inaugurarse allí estos espectáculos en domingo de Carnaval de 1737, (1) cantándose el *Demetrio* de Metastasio y Hasse por la Mancini, la Uttini, Saletti y el gran Fabri; pasaría la escena italiana de los Caños del Peral al teatro del Buen

(1) *Crónica de la ópera italiana en Madrid,* por D. Luis Carmena y Millán.—Madrid, 1878.

Retiro y demás Sitios reales con Farinelli, Caffarelli y Filippo Elisi; pero nada tuvieron que ver los brillantes esplendores de las representaciones de corte con la afición de los madrileños al género. Dígase lo que se quiera, solo sirvió el período de las régias funciones para marcar la positiva inferioridad de nuestros compositores, que no obstante su insuficiencia, pretendían escusar el escaso vuelo de sus producciones y hasta combatir como defectuosa la ópera italiana.

«Los estranjeros echan de ménos en el teatro español—escribía á este propósito en su *Orígen de la Música* el jesuita Eximeno—el melodrama ya trájico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante á la razón, al buen gusto y á la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan, sí, con pasión, de la música en el teatro, pero no sacrifican el gusto á esta pasión; tienen piezas pequeñas en música que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música que llaman *zarzuelas*, en las cuales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exije música, esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia á los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano; se oye y se entiende todo el artificio de la fábula, los caractéres, las costumbres, etcétera, conciliando así el placer del oido con la instrucción del entendimiento.»

No estaban, no, en lo cierto los que así juzgaban de las cosas de nuestro teatro lírico, ni vino jamás á darles la razón la existencia de una sola zarzuela, que pudiera competir con las óperas de aquel tiem-

po ó fijára para más tarde el tipo que debía servir de base para nuestro renacimiento musical, y á la vuelta de algunos años del destierro de Farinelli, á la supresión del teatro de la ópera de la corte, decretada en Madrid en 1777, enmudecía ó poco menos la lírica nacional, reducida á la más exígua proporción.

Un dato en el que nadie se ha fijado y que puede servirnos mucho en la averiguación de la suerte que sufrió en España la música de Italia, es el testimonio de nuestra antigua legislación, por lo que se refiere á la asistencia del pueblo á los espectáculos. Ella nos impone, pues, desde el auto acordado de Madrid en 1699 por Carlos II, antecedente el más remoto que obra en nuestros códigos, que en la época de las representaciones italianas de corte desde 1737 á 1777, las infinitas precauciones con que se rodeaba la asistencia á los teatros de la capital, solo tuvo relación con los del Príncipe y de la Cruz, donde nunca tuvo albergue la música extranjera. La Real Resolución de 1753 de Fernando VI, la Real Orden de 1763 de Carlos III, y bandos posteriores del propio monarca de 1766 y 67, para nada hablan de la asistencia del público madrileño á las representaciones de ópera, demostrando de una manera indudable que éstas no llegaron á alcanzar verdadera carta de naturaleza en la capital del reino.

De tal modo fué esto así, que después del destierro de Farinelli y á los diez años de prohibido el espectáculo por Carlos III, al inaugurarse las funciones italianas, con carácter público, decía un periódico de la localidad, «que para que sirviera de

prévia instrucción á los que quisieran concurrir á este honesto y plausible entretenimiento del drama tan conocido ya y repetido en las primeras cortes de Europa» publicaba *algunas noticias instructivas sobre el drama llamado ópera*, que se inauguraba «á súplica de los Reales hospitales General y de Pasión de la corte, que habían obtenido el permiso de S. M., concediéndoseles á este efecto el coliseo de los Caños del Peral, tomando la empresa para llevarla á cabo á su cuenta y riesgo D. Juan Baptista Montaldi.» (1)

Cerrado el período de representaciones de *corte* desde 1777, abrióse pues por el privilegio de Carlos III una nueva era para el arte músico italiano, y aprobado por R. O. de 11 de diciembre de 1786 el *Reglamento para el buen orden y policía del teatro de la Opera en la corte*, (2) comenzaron las funciones en 25 de enero del siguiente año. La explosión fué formidable, el éxito completo. El arte y la inspiración de la gran escuela napolitana y los prodigios de la Todi y de la Giorgi Banti, sobre todo desde 1792 á 1795, fanatizaron de tal manera al público que pronto transigió con el recitado italiano y su *insufrible monotonía*, admirando en todo su valor las grandes obras de aquellos maestros, y arrinconando la mísera zarzuela española, tan encomiada por Eximeno, y que en Barcelona y en Ca-

(1) En un artículo del *Diario curioso, erudito, económico y comercial* de Madrid, correspondiente al 17 de enero de 1787 intercalado en la sección de variedades del Diccionario de D. Baltasar Saldoni.

(2) Ley XII, tít. XXXIII, lib. VII, Nov. Recop.

diz, además de Madrid, tenía ya que sufrir la ruda competencia de su rival afortunada (1).

Casi dos siglos de existencia del género lírico nacional eran más que suficientes para haber arraigado con hondas raices en nuestro suelo, el drama músico español. Muy otra sin duda fuera la suerte de los compositores españoles, si la invasión italiana hubiese encontrado aquí una escuela más ó menos perfeccionada. A lo sumo, la superioridad manifiesta de otro arte con respecto al nuestro, hubiese dado por resultado un progreso más ó menos retardado del teatro musical indígena, constreñido á seguir las evoluciones del que se ofrecía por su propia virtualidad en modelo. No fué sin embargo así, cúlpese á nuestra falta de iniciativa; y al furor que despertaban las bufas y tenores de los Caños del Peral, solo se opuso el socorrido remedio de expulsarlos de nuestros teatros. Infructuosas, en medio de nuestra espantosa decadencia,—que tan bien pintara el insigne Moratín,—las tentativas de fundación de la ópera nacional por iniciativa del infante D. Luis, nada mejor se halló en definitiva para fomentar el arte español, que el disponerse por el Gobierno de S. M. en 28 de diciembre de 1799, que de allí en adelante no se pudiesen *representar, cantar, ni baylar, piezas que no fuesen en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales ó naturalizados en estos reinos*. Y no satisfecho aun con esto el honor nacional, que como se vé se contentaba con muy poca cosa, por R. O.

(1) *Origen, épocas y progresos del teatro español*, por García de Villanueva.—Madrid, 1802.

de 11 de marzo de 1801 se hacía extensiva la aludida prohibición á todos los dominios españoles. Desterrados por este exabrupto los artistas extranjeros, ya que no el arte de su nación—cuya música se cantaba entre nosotros con libreto castellano por artistas nacionales—hicieron aquellos desde entonces muy pocas apariciones en Madrid y provincias, hasta que definitivamente reapareció la ópera italiana en 1826.

Tales son las vicisitudes porque atravesó la música dramática de Italia en la historia artística de nuestra pátria. Prescindiendo de los motivos especiales de su aclimatación en Barcelona, materia que ha de ser objeto de otro capítulo, bien podemos desde ahora afirmar por lo apuntado, que la ópera nacida por el esfuerzo de Peri y de Rinucini, de Monteverde y de Scarlatti, apareció en España en los comienzos del siglo XVIII, entrándose aquí como en todas partes por las puertas de los palacios, ó bien como remedio á la cruel hipocondría de un Rey ó á expensas y por iniciativa de un príncipe aclamado como soberano por una ciudad libre.

CAPÍTULO III.

La ópera italiana en Barcelona hasta 1783.

Carácter de permanencia en el desenvolvimiento de la ópera en Barcelona, como escepción al general de España.—Sus causas: antigua afición á la música; relaciones con la Italia artística; carencia del teatro catalán; particularismo dentro de la unidad nacional.—Hechos que justifican aquel carácter de permanencia.—Óperas en la Lonja.—*La Dàfne*.—Primera compañía de operistas conocida.—Documento curioso.—Temporada de 1750 á 1751.—*Le pescatrici*.—De 1765 á 1770.—Privilegio de 1771.—Independencia de este desarrollo, del estudiado anteriormente en la córte.—El teatro italiano de Barcelona en 1783.

Al entrar de lleno en el estudio de la historia del teatro italiano en Barcelona, recordaremos haber indicado ya anteriormente por lo que interesaba á nuestro propósito, que el procedimiento por el cual se implantó en España el arte italiano, había seguido muy distinto rumbo, obteniendo diversos resultados, segun que habían sido favorables ó adversas las condiciones de las distintas localidades, donde primeramente hizo su aparición la música ultramontana. Así, hemos observado como característica del desarrollo que la misma tuvo en Madrid, cierto aislamiento y una como hostilidad marcada por parte de los elementos indígenas, que redujeron á

los italianos á vivir del favor real, mucho más tiempo del que era necesario para lograr que su arte arraigase en la corte. Por contraposición ahora, tócanos ver qué causas, qué razones pudieron influir en la capital del Principado, para que floreciese en cambio este género por tan distinta manera entre nosotros. Y puestos en este terreno, ocúrrense variedad de aspectos que más ó menos, conspiran definitivamente á este resultado final, á saber: el de que Barcelona desde muy al principio, admitió sin reservas é hizo suya la música de Italia. Los motivos que consideramos coexistieron en nuestra ciudad, propios y peculiares de la misma, no pueden referirse á las otras comarcas españolas que en el pasado siglo cultivaron el espectáculo venido del extranjero; no es, pues, extraño que admitamos como excepción, dentro de la regla general, el conjunto de facilidades que aquí dieron próspera y continuada existencia á la innovación.

Sin remontarnos á más antiguas edades y fuera propiamente del terreno de una investigación histórica acabada, no es difícil admitir como parte del movimiento provenzal que comienza con Guillermo de Poitiers en el siglo IX, el renacimiento y subsiguiente cultivo de la poesía y de la música populares en Cataluña. En la incesante labor porque se traduce en el universo mundo la constante ley de la evolución, cúpoles á las antiguas regiones que constituían el viejo Principado, la fortuna de ser las primeras en este artístico aspecto, que fué creciendo y agrandándose hasta llegar á su apogeo en la época corrida desde los siglos XIII al XV, en que los que mejor representaban los triunfos de la gaya ciencia,

eran los pueblos regidos por los Condes de Barcelona y los Reyes de Aragón. Aquel renacimiento glorioso del espíritu popular en los siglos medios, que tanta trascendencia tuvo, y que de mil maneras comprueban á una, el testimonio elocuente de la historia, de la literatura y de la legislación patrias, ostentó á modo de preciada enseña de nuestro adelanto musical, el sin fin de canciones y serventesios tan sabiamente compuestos como con tanta variedad de ritmos y con tal riqueza y propiedad de aires adornados, que pasando de boca del trovador al dominio público por oficio de juglares, contribuyeron no solo á cambiar por completo el aspecto artístico de Cataluña, sino á marcar en el exterior su influencia, así política como social. Como la música del pueblo produjo la de los trovadores, la de éstos dió orígen á los cantos propiamente dichos populares, que aplicados á las danzas y regocijos de aquellos tiempos, por la definición de cadencias é inherente precisión de ritmos, prestaron nuevo valor á los motivos primitivos, creando definitivamente los aires nacionales. Influida por el desarrollo progresivo de la música del pueblo la música religiosa, del propio modo que los cantos de la liturgia habían hecho aparecer anteriormente las primeras manifestaciones del arte nuevo, desparecido ó poco menos el antiguo en la noche de los siglos bárbaros, combináronse ambas en la creación de los *misterios*, siendo indudable que la superioridad de su cultura artística y lo adelantado de su civilización, permitieron á Cataluña intervenir directamente en un movimiento, que con aquellos elementos y las solemnidades palatinas, constituía

el conjunto de la vida musical europea antes de franquear el límite de la Edad Media.

Díganlo sino sus trovas y baladas, sus canciones y serventesios, que lo mismo distraían el hastío de la nobleza, que animaban las expansiones del pueblo, é influían en empresas políticas, como conservaban incólume el sagrado amor á la patria lemosina. Hablen por nosotros aquellas antiquísimas *cobles* de músicos y cantores, que obsequiaran un día en Barcelona con incipiente serenata al Conde de Foix, y celebraran en otro con fiestas inusitadas la primera procesión del Corpus verificada en España. Cataluña que tuvo verdadero instituto musical en Monserrat desde los albores del siglo XI; que con sus expléndidas dotaciones á las catedrales de Lérida y Tarragona, imponía á estas ciudades su yugo artístico á cambio del yugo sarraceno de que las libertara; que contribuía á los explendores de su corte con la marcha de los Reyes de Aragón que ha llegado hasta nosotros, y que vió reglamentados los músicos del rey por ordenación de D. Pedro; Cataluña, en fin, que con sus representaciones de *misterios*, con sus *Vírgenes prudentes y sus vírgenes fátuas* y su famosa y recien descubierta *Trajedia de Santa Inés* (1) esbozara quizás la primera la idea del drama musical moderno, moviéndose en el círculo que la deparaban la ciudad, la iglesia y la corte, señalaba por aquel entonces á la par de los pueblos más adelantados, el límite alcanzado por el divino arte como elemento civilizador y de progreso.

(1) *Breves noticias acerca de un drama lírico del siglo* XIII, apuntes escritos para la Real Academia de la Historia, por D. Víctor Balaguer.—1879.

Pero no es esto sólo. El elemento musical de Cataluña, aunque reducido á tales límites por el mismo atraso del arte, constituía parte integrante del movimiento literario lemosin. Y este aspecto de la cultura catalana fué parte muy principal, para señalar las nuevas direcciones artísticas de España.

La literatura catalana, confundida con la literatura provenzal desde su comienzo hasta el siglo XIII, tomó en este último y en el siguiente un carácter propio, creando las obras maestras de su lírica, de su historia, de su filosofía y hasta de sus ciencias naturales y exactas. Y aunque á últimos del siglo XIV y principios del XV existió una reacción provenzal determinada por los Consistorios de Barcelona, remedo de los Consistorios de Tolosa, el génio italiano se impuso con su prestigio al génio catalan, constriñéndole á trabajar por necesidad, en obra tan grande y tan humana como el Renacimiento.

«Digámoslo en puridad;—escribe con incomparable frase el primero de los oradores contemporáneos (1)—la literatura catalana, en el siglo décimo quinto, establece la relación más estrecha entre Italia y nuestra España, de igual suerte que la política catalana en los anteriores siglos había establecido la relación más estrecha entre nuestra España y Europa. Como el Ebro corre de las montañas cantábricas al mar Mediterráneo, Aragón corre al mar Mediterráneo desde las montañas pirenaicas. Y en el mar Mediterráneo debía encontrarse,

(1) Don Emilio Castelar en su *Discurso* leido ante la Academia española, en el acto de contestar al del académico electo Sr. Balaguer.

primero con Provenza, despues con Italia, despues con Grecia. La devoción á Italia especialmente, nos dió Ausias March, el primero y el más característico de nuestros poetas líricos de la Edad Media. Es verdad que, así como el Dante y sus alegorías habían despertado la vena poética de Andrés Febrer, quien traduce terceto á terceto la Divina Comedia, y del Comendador Rocaberti, quien traza dantescamente *La gloria del amor*, tambien tienen las estancias de Petrarca ántes de Ausias March, por traductor é imitador á Mossen Jordi de San Jordi, con otros poetas ilustres. . . . .

Y dígase lo que se quiera, Cataluña trajo por medio de Ausias March primero, y una vez cumplida la unidad patria, por medio de Boscan, barcelonés, á la poesía lírica y á su más alta representación, Garcilaso; á la poesía dramática y á su más alta representación, Lope y por medio de sus coetáneos, Tárrega, Ricardo del Túria, Guillen de Castro, una cooperación tan grande, que muestra cómo el espíritu nacional fué uno por corrientes magnéticas misteriosas y seguras como las corrientes planetarias, al mismo tiempo que fué uno por circunstancias históricas y sociales nuestro territorio patrio y nuestro estado español.»

El cumplimiento empero de este fin nacional trajo inevitable diversidad de consecuencias. Llegada en el reloj de la historia la hora de su desaparición, la literatura catalana menguó cada vez más su importancia, reduciendo los límites de su acción y perdiendo al fin y al cabo toda su influencia en la labor artística nacional, precisamente cuando las ciudades italianas encontraban, despues de ince-

santes esfuerzos, la primitiva fórmula del moderno drama musical.

Aquí, segun nuestro entender, es donde debiera estudiarse la razón del atraso musical de España. De ahí debieran arrancar las investigaciones de nuestros más conspicuos historiadores artísticos, examinando desde este punto y lugar, las causas que pudieron influir en nuestra inferioridad.

No vale, no, asegurar que la superioridad incuestionable de la música de Italia, ahogó y redujo á su último extremo el arte lírico-dramático español. Fuera para esto preciso, ante todo, estudiar cuál era este arte, qué condiciones de existencia tenía, en qué enseñanzas se había formado, y desde cuándo y en dónde se habían producido sus manifestaciones más geniales. Los teóricos españoles, lo hemos dicho ántes, llegaron, si se quiere, á reducir á principios, todos y cada uno de los elementos del sublime arte, pero lo que no hicieron nuestros famosos didácticos, sin duda porque se lo impidieron las circunstancias, fué engendrar la escuela musical española tal como la entendieron más tarde otras naciones de Europa. Cualquiera que fuese el camino por el que se iniciara en España el desenvolvimiento del teatro musical, debía partir á semejanza de los otros, del impulso creador de la nación italiana; debía aplicar en rudimentarios ensayos, los primeros esbozos del arte nuevo, en el desarrollo de una acción dramática; había que iniciar una corriente contínua y constante, que á la par que aplicase los principios establecidos, fundiese y combinase todos los elementos indígenas que pudiesen favorecer, auxiliar y dar vida própia á las

producciones del teatro nacional. Y como esta corriente necesitaba medio adecuado para desenvolverse y no alcanzó este beneficio la aclimatación de la lírica-dramática en nuestra patria, dada la carencia en Cataluña de teatro regional, (1) por el cual se siguiese la tradición provenzal de los siglos medios, la verdad es que si no llegó á impedir esta circunstancia la formación de la escuela española, fué por lo menos el motivo que contribuyó con mayor eficacia á proporcionar desembarazada senda, á la importación de la ópera en nuestra capital.

Añádase á lo dicho la consideración que implica el carácter de nuestras revueltas políticas, en el siglo XVII primero, y á principios del XVIII después. El particularismo que estos acontecimientos supone, y que bien puede creerse haría reputar por tan extranjeras las producciones del teatro castellano, como las del de Italia, aseguran una vez más nuestra opinión, de que ninguna contrariedad vino á entorpecer en Barcelona el éxito de las representaciones de ópera apenas iniciadas. Eran un progreso indudable; correspondían á las aficiones barcelonesas; significaban para nosotros un lazo más, que estrechaba los antiguos vínculos que nos unían á la península hermana, y reflejaban por último la proverbial cultura de nuestra ciudad. Pudieron no revestir las aparatosas pompas de las representaciones de corte; faltáronles si se quiere, el atractivo

(1) Solo dos composiciones dramáticas de maestros catalanes hemos visto citadas en los autores, como demostración del estado musical de Cataluña en los últimos siglos: la zarzuela nueva *Una vez dá amor la paz*, original de José Martí, 1746, y el drama sacro-lírico *El triunfo de Fael*, de José Pujol, en 1755.

de los más famosos cantantes; pero lo que perdían en explendor y brillo, ganábanlo en cambio con el continuado hábito de una diversión, que á la vuelta de algunos años, quedó definitivamente establecida entre nosotros.

¿Y desde cuándo se estilaba en Barcelona la representación de óperas italianas? Los administradores del Hospital de Santa Cruz, entre otras cosas, exponían á Carlos III en 26 de julio de 1769, aludiendo á la conservación del privilegio concedido por Felipe II, «que havía tenido esa Real Gracia desde su concesión hasta el presente, la más constante é inbiolable observancia, de manera que en tan dilatada série de años, si alguna compañía de cómicos, españoles, *ó italianos, así de cantado*, como de recitado, ó otra cualquiera particular havía pretendido hacer en público Representación alguna, havía sido preciso convenirse primero con la Administración del Hospital sobre los productos, y utilidades que devía percibir *ya se tuviesen hecho las funciones* en el Theatro, que posehía en esta ciudad *ó ya en otro sitio ó parage de ella....»* Era por consecuencia antigua la fecha de aquellos espectáculos al mediar el pasado siglo, aunque no fije expresamente el documento citado, existente en el Archivo del Hospital, la época exacta de la introducción del género en Barcelona. Consta, sí, de una manera evidente, que no fué sólo en la casa teatro de la ciudad donde representaron y se exhibieron las compañías italianas ó españolas, sirviéndonos este antecedente para tratar de las funciones de ópera en la Lonja.

Las suntuosas fiestas celebradas en esta ciudad

en el verano de 1708 para solemnizar la boda del Archiduque con Isabel Cristina de Brunswich y y Vuolfenbuttel, ofrecieron como espectáculo el más característico y fuera de las costumbres en boga entonces entre nosotros, la representación de una ópera italiana. Pocos son los antecedentes que ha conservado la tradición relativos á la materia, quizás por su misma novedad, guardando absoluto silencio sobre ellos los *Dietaris* de la época, hasta el punto de no consignar siquiera la noticia. (1) La única referencia positiva de tal acontecimiento, vémosla continuada exclusivamente en la *Breve relación de los festejos reales con motivo de las bodas del Archiduque Carlos* (2) donde, con referencia al 2 de agosto de aquel año, dice su anónimo autor lo siguiente: «... Despues de estas funciones passaron Sus Majestades al anchuroso y dilatado Salon de la casa de la Lonja, donde se les sirvió con la plausible diversion de una gustosa Opera, que se avia compuesto ingeniosamente, en assumpto de las Reales Bodas, en metro Italiano, de cuya fiesta tambien gozaron los Excelentíssimos Señores Embaxadores del Imperio, y Portugal en Tribuna, la Real Familia, las Señoras, y Nobleza, dando á todos un copioso refresco por órden de su Majestad. Logró singulares aplausos de todo aquel Real concur-

(1) Nada consignan respecto al particular los documentos existentes en el archivo de la Excma. Diputación Provincial, cuyo legajo número 61 *de festejos* alcanza únicamente á los celebrados desde 1784, costeados por la Real Junta de Comercio.

(2) Barcelona: por Rafael Figueró, Impresor del Rey Nuestro Señor, año 1708. Vol. XI de la biblioteca de D. Próspero de Bofarull.

so la feliz execución de la obra.» La forma en que la noticia viene explicada; la carencia de pormenores que acrediten el valor artístico de la composición; el haberse escrito ésta expresamente para la aludida solemnidad, y más que todo, el no hacer constar los nombres de sus autores, prueban, á nuestro entender, de una manera irrecusable, que no había sido visitada anteriormente la ciudad por ninguna compañía de operistas, debiéndose apreciar esta representación como una fiesta de circunstancias, la que abonarían sin duda las aficiones del Archiduque, que desde Viena había establecido aquí su residencia no hacía muchos meses. Y que no nos equivocamos, lo corroboran, entre otros, los siguientes extremos. En 24 de diciembre del propio 1708 deliberó el *Consejo de los Veinte* destinar una sala de la Lonja á la representación de óperas para divertimiento del Archiduque, conforme hace constar Capmany en sus *Memorias históricas*, diciéndonos además Feliu de la Peña en sus *Anales*, con referencia á 1709, que de últimos de enero hasta la Cuaresma, que comenzó á 13 de febrero, pasóse en fiestas de óperas y músicas *á expensas del Rey*.

Un importantísimo dato confirma además completamente nuestras apreciaciones. Sir George Grove, en su *Dictionnaire bibliographique des musiciens* (1), indica como estrenada en Barcelona en el propio 1709, la ópera pastoral *Dafne*, única composición dramática conocida, del Barón Emanuele d'Astorga distinguido músico italiano que floreció

(1) París. 1872.

á principios de aquel siglo. (1) Aun cuando, según opinión de Fetis, la primera audición de *Dafne* se efectuó en 1705 en Viena, de todos modos aparece como indudable que esta obra es la primera de autor conocido y de cuya ejecución en esta capital se tiene noticia, y que en todo caso, y suponiendo con Fetis que se representara en Viena por primera vez, siempre confirmaría la creencia que abrigamos, de que aplaudida en la corte imperial por el Archiduque, éste influyó para que figurara en el repertorio de las fiestas citadas por Feliu de la Peña, que por entonces se celebraron en la Lonja.

Las vicisitudes de la guerra de sucesión, debían apagar bien pronto el primer ensayo de música italiana en Barcelona, iniciado en aquel breve período de representaciones de corte, mas pasados luego los horrores del sitio que sufrió esta capital, no tardó la misma en gustar las melodías del arte italiano.

La curiosa referencia de un autor de compañía

(1) El maestro Barón de Astorga, nacido en Palermo en diciembre de 1681, hizo sus primeros estudios musicales con Scarlatti concluyéndolos después de 1701 en el convento de Astorga, en España, en donde ingresó merced á la protección de la princesa de Orsini, obteniendo luego por el propio medio la baronía de dicho nombre. Encargado en 1704 de una misión diplomática cerca la corte de Parma, volvió en aquella fecha á Italia, viajando después por Inglaterra, Francia y Austria, en donde falleció en 1736. Además de la *Dafne* cantada en Viena y Barcelona y vuelta á representar más tarde en 1726 en Breslau, escribió Astorga otras composiciones de diversos géneros y particularmente del religioso, siendo la que le ha proporcionado mayor fama, aun en nuestros días, el *Stabat* á cuatro voces, coro y orquesta, tan celebrado por Hanptmann. Esta pieza magistral, probablemente escrita en Londres para la Sociedad de «Música antigua,» y de la que se conservan copias manuscritas en el Museo Británico, en Viena y en Berlin ha sido reproducida en lo que va de año en el Conservatorio de Música de Palermo.

de operistas, Nicolás Moro, que se dirijía en setiembre de 1733 á la Administración del Hospital de Santa Cruz, nos permite suponer representaciones de ópera en el teatro de la Casa. No es que sea muy explícita la comunicación de Nicolás Moro al solicitar de nuevo la explotación del coliseo de esta ciudad, para hacerse cargo del género de espectáculos á que se dedicaba su compañía, pero así y todo, estimamos por muy curioso el documento encontrado entre los papeles del Hospital, que sino otra cosa probaría los apuros y agobios de los antiguos cantores dramáticos. Hé aquí la carta en cuestión.

«Muy Iltre. Señor: con la ocasión de tener tan seguro portador y que llegará antes que el correo, paso á molestar á V. S. con esta deseando saber de su salud, la que ruego á Dios prospere por muchos años y al mismo tiempo para poner en noticia de V. S. como aquí acabamos nuestra obligación el dia 1.° de octubre y que por la gran pérdida que aquí ha tenido el ospital, pues pasará de doscientas y cincuenta libras; no nos podemos mantener aquí más tiempo, pues de hacerlo así se imposibilitaría la Compañía en mucho esceso, y así para que podamos ponernos luego en camino, (pues en esta ciudad serán más tolerables los trabaxos), necesito de que V. S. dé órden de que se me enbien sesenta doblones que son los que he menester para el viaje, pues es de cuesto cuarenta y tres y lo que se reparte para comer en el camino son cien libras: y no le parezca á V. S. que es exceso lo que pido pues sin esto tengo que pagar á este ospital treinta y cinco doblones y no se de donde sacarlos si Dios no me asiste, pues á la hora de esta está empeñada la

Compañía en trescientas y trece libras y esta es berdad infalible, ojalá que así no fuera: yo espero que V. S. me ampare en esto como lo ha hecho en todo lo demás, pues yo no tengo otra parte á donde bolber los ojos sino es á la piedad de V. S., á quien advierto que importa mucho sacar la Compañía de aquí cuanto antes, por causas que no me está bien el escribirlas aunque con brebedad se harán demasiadamente públicas.

Con esto quedo rogando á Dios dilate la vida de V. S. por muchos años.

Tarragona y Setiembre 19 de 1733.

Afect. serbidor y criado de V. S. Q. S. P. B.

NICOLÁS MORO.»

Es incuestionable, sin embargo, que el transcrito documento se refiere á cantantes extranjeros, ya que ni es español el apellido que le suscribe, ni puede haber duda por otra parte, después de conocida la acotación puesta al márgen: *Operistas demanen diners per venir á representar á Barña.* Fuera está también de toda discusión la existencia de esta Compañía, de que era autor Nicolás Moro, que en mayo de 1730 actuaba en esta capital (1) y por consiguiente, bien puede afirmarse en definitiva, que si la guerra de sucesión impidió el desarrollo de las funciones lírico-dramáticas extranjeras en esta ciudad, las probabilidades todas acusan que á los pocos años, habíase estendido de tal manera la costumbre, que ya no solo en Barcelona

(1) Folio 78 del *Registro de representaciones* de aquel año del Archivo municipal en el que se desestima la solicitud de dicho autor á fin de conseguir la continuación de los espectáculos suspendidos por razón de rogativas públicas.

sino en otras poblaciones catalanas, ofrecíanse estos espectáculos, como en Tarragona, donde al parecer se arruinaban los operistas, ó como en Reus que celebraba las fiestas de San Juan de la Cruz con representaciones líricas en el convento de los Carmelitas, según cuenta Andrés de Bofarull.

Una vez establecidas en Barcelona las Compañías italianas, poco tiempo debió tardar hasta que sus trabajos adquirieran formal desarrollo. Existían vigorosas las causas que permitieron desde un principio la asimilación del arte italiano, y era además tributo debido á la brillante historia del Coliseo de esta ciudad, que no decayese el buen nombre adquirido desde antiguo por lo que á espectáculos públicos se refería, en la capital del Principado. Podrán faltar datos y noticias que esclarezcan en ocasiones nuestra leyenda teatral, pero los indicios y referencias hasta ahora conocidos, permítennos afirmar que Barcelona mantuvo siempre enhiesta y levantada la enseña de su cultura y civilización. Estúdiese sinó la temporada lírico-dramática de 1750 á 1751.

Corría en aquel año la empresa de la Casa-Theatro de Santa Cruz, á cargo del signor Nicola Settaro, director al propio tiempo de la Compañía. Representáronse en aquel período seis producciones lírico-dramáticas, algunas de las que merecieron entonces universal renombre, y cuyos autores lo mismo figuraban en los primeros puestos de la escuela napolitana, que honraban las brillantes páginas del arte veneciano. *La finta cammeriera*, tercera ópera de Gaettano Latilla, estrenada en Nápoles en 1743; *Il filosofo chimico poeta* de Giuseppe Sco-

lari, que por cierto no viene continuada en la *Bibliographie Universelle* de Fetis; *Mérope,* quinta composición del célebre Jomelli, estrenada en Venecia en 1741 y por la cual mereció su autor ser nombrado director de aquel Instituto musical; *Siroe, Re di Persia,* drama de Metastasio, con música probablemente adaptada de las óperas de este mismo título de Doménico Sarria y de Hasse el Sajon, con la *La védova accorta* de ignorado autor y *Lo Scolare alla moda,* farsa de *varj autori,* tales fueron las óperas que figuraron en aquella remota fecha en los carteles del teatro de Barcelona. (1) No superaban en gran cosa al nuestro, por

(1) Comprueban esta afirmación los curiosos pormenores extractados de los libretos de aquel año por D. S. M., autor de un artículo publicado hace bastante tiempo en el *Diario de Barcelona,* bajo el epígrafe de *Arqueologia Catalana.* La circunstancia de corresponder dichas iniciales á las del difunto catedrático de este Instituto, el erudi'o Dr. D. Salvador Mestres, y la coincidencia de venir citado dicho señor en la *Guía de Barcelona* del Sr. Cornet y Más, como coleccionador de libretos antiguos, dán á lo que nos parece, completa autoridad á la referencia.

Lo Scolare alla moda, dramma cómico per música.

ATTORI

Violante. . . .	Sig.ª Bárbara Narici.
Odoardo.. . .	Sig.r Mateo Bului.
Palmiero.. . .	» Giuseppe Ambrosini.
Clarice. . . .	Sig.ª Geltrude Giorgi.
Don Saverio. .	Sig.r Niccola Settaro.
Giubetta. . . .	Sig.ª Francesca Santarelli.
Impressario:	Sig.r Niccola Settaro.
Música. . :	E' di varj autori.

La finta cammeriera, dramma cómico per música.

ATTORI

Giocondo.. . .	Sig.ª Bárbara Narici.
Erosmina. . .	» Geltrude Giorgi.
Panerazio. . .	Sig.r Giuseppe Ambrosini.
Don Calascione.	» Niccola Settaro.

lo que se vé, los coliseos mejor servidos de Europa.

Desde entonces facil es ya conocer el desenvolvi-

Filindo. . . . » Mateo Bului.
Betta. . . . . Sig.ª Francesca Santarelli.
Música: E del signore Gaettano Latilla é di altri autori.

Il filósofo chimico-poeta, dramma giocoso per música.

ATTORI

Zenone. . . . Sig.r Niccola Settaro.
Irene. . . . . Sig.ª Bárbara Narici.
Delmira. . . . » Geltrude Giorgi.
Don Ipolito. . . Sig.r Giuseppe Ambrosini.
Nisse. . . . . Sig.ª Francesca Santarelli.
Errico. . . . » Mateo Bului.
Aminta. . . . » Anna Bastiglia.

BALLERINI

Sig.r Antonio del Pino (detto il Monaro).
» Giulio Rignettini.
» Paolo Gavazza.
Sig.ª Francesca Abbatino.
» Lucia Santarelli.
» Teresina Zaccarini.

Música: E del signor Giuseppe Scolari, maestri di cappella.

La védova acorta, dramma giocoso per música.

Fué ejecutado por los mismos actores, habiéndoseles añadido la Nunziattina Luzzi (detta la Eggezzialina), y el Sr. Antonio Catena. No se espresa el autor de la música.

Mérope, dramma per música.

ATTORI.—La Compañia anterior adquirió la signora Catterina Luzzi, detta la Romana.

Música: E del signor Jommelli, maestri di capella nappolitano.

Invenzione del vestuario: E del signore Dionigio Carcassi, fiorentino.

Siroe, Re di Persia, Dramma per música di Metastasio.

ATTORI.—Los mismos de la anterior.

BALLERINI.—La Compañia coreográfica fué aumentada con la Anna Paccini y Carlo Monaro.

Inventori di balli: Signor Antonio del Pino.

Música: E di varj autori.—Nota: Probablemente de Hasse el sajon y Domenico Sarria.

Inventore, architetto è pittore della scena: Signor Francesco Tramuglia.

miento de las representaciones teatrales en esta ciudad, en la que actuaban de ordinario tres distintas compañías, llevando la preferencia la de ópera italiana así séria como bufa. De aquí que se cantara ya en 1761, música del maestro Bartoni, (1) pro-

(1) *Las Pescadoras.* | Drama jocoso en música, | para representarse | en el Teatro de la Muy | Ilustre Ciudad de Barcelona, | en el año 1761. | Dedicado | al Mui Ilustre Señor | Don Joseph | Comerford, | Cavallero de la Orden de | Calatrava, Comendador de Caña- | veral en dicha Orden, y Coronel | del Regimiento de Infan- | teria de Irlanda |

Barcelona: Por Francisco Generas | Impressor y Librero | Véndense en su misma Casa á la Baxada | de la Cárcel.

Un folleto en 8.° de 119 páginas.

Autorizada su reimpresión por De Hoz Regente en 28 Mayo 1761.

Con la siguiente dedicatoria:

Mui Ilustre Señor:

Las Pescadoras, que por su condición humilde, y sencillez graciosa, han merecido en los mayores teatros una aceptación benigna, é indulgente, no ossáran exponerse á la censura deste Pûblico, cuya cultura y buen gusto, reconocen en su último punto de perfección, si yo no les ofreciera en el autorizado Patrocinio de V. S. la eficaz recomendacion que necessitan para ser bien recibidas. Dígnese, pues, V. S. sacarme airosamente deste empeño, admitiendo benignamente esta pequeña oferta que le hago en testimonio de que soi, y seré siempre

De V. S.
Mui humilde Servidor
Joseph Lladó, Impresario.

La mûsica é del Signor Ferdinando Bartoni, maestro di Cappella, Bresciano.

Protesta: El autor declara ser solo licencias Poéticas, algunas expressiones, como Hado, Dioses, &.

CANTORI

Sig.ª Giudita Lampugnani.
Carlo Vagnoni.
Faustina Tedeschi Virtuosa di S. A. S. E. di Colonia.
Pietro Canovai.
Angiola Brusa.

fesor de la escuela bresciana; por esto hacen constar los autores, por ejemplo, el estreno en 1762 de una obra del gran Piccini, *Il curioso del proprio danno*; por esto se arrendaba la casa-teatro bajo cláusulas como la segunda del contrato con José Lladó, el más antiguo que conocemos «*item ab pacte que durant dits cinq anys* (1765 á 70) *podrá usar lo Arrendatari del Theatro de dita Casa, pera representar en ell Operas, Comedias y Volatins y altres representacions, com millor aparer será á dit Arrendatari*»; por esto finalmente espresaban los carteles de la época como ordinaria la ejecución de *óperas serias ó bufas y cualesquiera otra diversión* (1).

Petronio Manelli.
Gio. Battista Brusa.

BALLERINI

Joseph Belluzzi.	Mariana Rico
Francesco Bettarini.	Felicia Marcucci
Francesco Coppini.	Maria Coppini
Vicenzo Bettarini.	N. Pelagalli.

(1) **SEPA EL PUBLICO**

Que debiéndose dar principio á las Diversiones Públicas del presente año 1769, las que fenecerán el último día de Carnaval de 1770, se expone lo siguiente:

1.° La entrada diaria, tanto de *Opera séria, Bufa ó qualesquiera otra Diversion*, que se haga en el Teatro, será media peseta, á excepcion de los dias y años de Su Magestad, y los de Iluminación, que será al doble.

2.° El alquiler de los Palcos de primera fila, cinco pesetas.

3.° Los de segunda, y tercera fila, dos pesetas y media.

4.° Las Sillas de Luneta, media peseta, á excepcion de

Así las cosas, llegamos al año de gracia 1771. Hostigada á lo que parece la administración de Santa Cruz por alguien que desearía aprovechar en su beneficio los saraos de máscaras, tan comunes entonces, debatióse con gran calor la cuestión del privilegio concedido al Hospital para la explotación de las diversiones públicas, representando á porfía al Gobierno de S. M., uno y otro bando, los argumentos que abonaban sus respectivas pretensiones.

los dias, y años de Su Magestad, y los de Iluminacion, que será al doble.

Los que quieran abonarse ó tomar palco por temporadas,

ó Lunetas, será en esta forma.

1.° Por cada un Palco de primera fila, entrando sin pagar solamente un Criado, veinte doblones en oro para todo el año.

2.° Los de segunda, y tercera fila, con la misma circunstancia del Criado, diez doblones en oro.

3.° Cada particular pagará sesenta y quatro pesetas por el abono de todo el año, y lo mismo por cada una de las Sillas de Luneta, que el todo hará la suma de ciento veinte y ocho pesetas.

Los que quisieren abonarse, tomar Palco, ó Silla de Luneta, deberán pagar anticipadamente; advirtiendo, que para la mayor comodidad de los que se abonen, tomen Palco, ó Luneta, será dividido el año de Diversion en quatro partes iguales; en cuyo supuesto podrán abonarse, tomar Palco, ó Silla por todo el año, por medio, ó por el quarto del año.

Se advierte, que en los Palcos de primera fila no se permitirá que esté ninguno con embozo, ni tapadillo, y en todos se deberá poner luz por cuenta del que se apalta, ó del que lo alquila.

El que quisiera abonarse, tomar Palco, ó Luneta, acudirá á la Casa de Gaspar Fara, que la tiene en el Juego de Mesa frente la Muralla Vieja, cerca la Puerta de Escudillers; ó al Teatro, donde le darán razón.

(Este cartel, sin pié de imprenta, es otro de los papeles impresos del Archivo del Hospital).

La Real Cédula de D. Carlos III, de 25 de diciembre de aquel año, vino por fin á dirimir la contienda, y aunque se previno por ella la libertad de los bailes públicos y análogas diversiones, que se daban en la Lonja y en otros puntos de la ciudad, se ordenó por lo demás: «Que el referido Hòspital de Santá Cruz de esta ciudad, por lo que interesa la causa pública en el piadoso y util destino de sus rentas, continue en la observancia y uso del citado privilegio que se le concedió por el Sr. D. Felipe II en 25 de julio de 1587, para que todas las comedias y representaciones públicas de cualquiera suerte y condición que sean y en *cualquiera lengua que se hagan* no se puedan executar en esa ciudad, sino en el lugar que los administradores del Hospital señalasen; de manera que á este le resulten todos los provechos que en otras partes pudiesen haver y han acostumbrado pagar así los representantes, como los que van á ohir comedias ú óperas» (1). Tráenos esta decisión, por cierto, como por la mano, para tratar de una especie que hemos extrañado ver consignada en un trabajo del Sr. Barbieri. Tal es la pretendida subordinación del desarrollo del género lírico italiano en Barcelona, al desenvolvimiento alcanzado por el mismo en Madrid.

La consideración de una cita continuada en la célebre diatriba que dirijiera en el siglo pasado contra Farinelli un anónimo escritor, autoriza por lo visto al insigne maestro á formalizar su opinión. Porque el favorito « hacía venir de Italia las más

(1) En el espediente incoado en 29 de octubre de 1767, existente por copia en el Archivo del Hospital.

célebres cantarinas, y en Barcelona se daban con anticipación las órdenes y salían á recibirlas y cortejarlas de Madrid, donde atropellaban los tiros para conducirlas, más que si fuera un capitan famoso que viniera con la noticia de haberse ganado una batalla» dice el Sr. Barbieri que es óbvio, que tales antecedentes no dejan lugar á duda respecto de la influencia ejercida por la obra de Farinelli en los teatros españoles, y marcadamente en el de esta ciudad y sin embargo, nada tan lejos de lo cierto como esta afirmación.

Aparte de que no hay noticia de que cantaran en Barcelona las celebridades artísticas que brillaron un día en la escena del Buen Retiro, existe una razón potísima que distingue, bien claramente por cierto, las diferentes tendencias de la diversión aclimatada aquí, con la que en la corte se desarrollaba. El despilfarro real podía mantener el inusitado lujo con que se sostenían las representaciones de corte, (1)

(1) Véanse sobre el particular las *Noticias de los gastos hechos en las óperas del Retiro y fiestas de Aranjuez*, desde 1737 á 1754, continuadas en el tomo segundo de las *Obras póstumas* de Moratin, según extracto de un infolio existente en la Bliblioteca del Colegio de S. Clemente de Bolonia. Téngase presente además que era el director de semejantes diversiones el famoso Farinelli, aquel á quién distinguió la corte española «...... por su singular habilidad y destreza en el cantar, concediéndole el sueldo de 1500 guineas de Inglaterra, reguladas en 135000 reales de vellón cada un año, sin descuento alguno, las cuales deben correrle desde el día 25 de este mes en adelante, situadas sobre el producto de la Renta de Estafetas del Reino, para que los perciba puntualmente: coche con dos mulas para su persona, así en Madrid como en cualquiera otra parte á donde me siguiera, y un tiro de dos mulas para efectuar los viajes de mis jornadas; el carruaje que necesitare en ellas para su familia y equipajes; el alojamiento decente que hubiere de menester para

mas en verdad que no se hallaban en situación de imitar aquellas liberalidades los empresarios de Santa Cruz, que apenas si satisfacían por arrendamiento en un quinquenio más allá de diez mil libras barcelonesas. Por consiguiente, floreció la ópera en la corte española mientras gozó el usufructo de las arcas de la nación, de tal manera, que bastó la voluntad de un soberano para que cesaran aquellas representaciones. Como artículo de lujo que era, acabóse en Madrid la diversión el día en que no contó la compañía de operistas con una dotación expléndida, sin que levantara protestas la supresión ni se notase el vacío, del cual solo podían apercibirse los cortesanos. Aquí en cambio por las condiciones del medio en que se desarrollaba, había la ópera tomado carta de naturaleza entre nosotros. Más modesta en sus pretensiones, hízose naturalmente popular, y como tal, arraigó sólidamente en Barcelona. No podía por lo tanto, tener conexión alguna con su conjénere de Madrid y—nótese la coincidencia,—precisamente cuando era desterrado Farinelli y acababan por capricho de Carlos III las diversiones del Buen Retiro, ratificaba el propio monarca por la Real Cédula ya espresada de 1771 el privilegio concedido de antiguo á Santa Cruz, para continuar las representaciones, en cualquier lengua que se hiciesen, así fuesen comedias como óperas.

su persona y familia, así en los Sitios Reales como en cualquier otra parte donde me siguiere» conforme rezaba la Real Orden dictada en San Ildefonso á 30 de agosto de 1737. Solo así se explica, ciñéndonos al detalle más insignificante de aquellos gastos, que cobraran los músicos de la orquesta en los teatros del Rey treinta reales por ensayo y de 60 á 180 por representación con más 10 reales para el refresco.

Por lo demás, bastante hemos dicho ya respecto á la introducción del género italiano en nuestros primeros teatros, para que no debamos desechar por inexacta la pretensión del Sr. Barbieri. Si la ópera se desarrolló solo en Barcelona porque pasaban por ella los cantantes que iban á Madrid, pudo tambien decir el Sr. Barbieri, que el teatro de Lisboa nació al calor que le prestara el de la corte de España. Y no obstante, Jomelli, el fundador de la escena lusitana importó allí la ópera desde la capital de Inglaterra, como Felipe V la introdujo en Madrid por sus recuerdos de Versalles, y el archiduque Carlos la dió á conocer entre nosotros, por sus ausencias de Viena donde existía teatro italiano desde que en 1657 fuera allá Santinelli.

Consecuencia de todo lo dicho fué en conclusión, que antes de inaugurarse en Madrid las representaciones públicas de ópera, conocieran ya el género los habitantes de esta ciudad. Véase sino el cuadro de funciones que arroja el libro de entradas más antiguo que hemos visto en el archivo del Hospital, anterior en cinco años á la reglamentación de la ópera en la corte.

Refiérese este libro á la primera temporada del año cómico de 1783-84, inaugurada en veinte de abril hasta treinta de setiembre del primero de los citados años. Intermediadas las funciones líricas, por las que daba la compañía española de declamación de Manuel Florentin y la de volatines, diéronse en aquellos cinco meses hasta cincuenta y ocho representaciones líricas, formando su repertorio *L'amor costante*, *L'Italiana in Londra e il Pittor parigino* de Domenico Cimarosa; *I due contesse* de

Paisiello, *Il conte de Bell' Umore* de Marcelo de Capua, *Il geloso in cimento* de Anfossi y *Dafne y Apolo* de desconocido autor.

El cuadro de compañía lo formaban las bufas Mariana y Teresa Tomba y Adriana Garioni; los tenores Giacomo Panati (que fué á estrenar la ópera en los Caños del Peral más tarde en 1788) y Giuseppe Grandotti y los bufos Francesco Antonucci, Francesco Campana y Gasparo Angelini, con el maestro Antonio Tozzi y el apuntador Angelo Valli, cobrando por sueldos de aquella temporada las cantidades siguientes:

Las hermanas Tomba.	875	duros.
Panati y la Garioni..	700	»
Antonucci..	540	»
Campana.	350	»
El maestro.	290	»
Grandotti.	190	»
Angelini.	190	»
Valli.	187	»
	3,312	duros

á cuyo total hay que agregar 68 reales y medio por función por haber de la orquesta que estaba constituida en esta forma: cinco primeros violines, cinco segundos, un contrabajo, un violoncello, dos trompas, dos oboes y un *triolet* en número de diez y siete profesores.

En suma, estos curiosos datos, y otros que en obsequio á la brevedad omitimos, parécenos que demuestran y comprueban, por modo evidente, que

si la ópera italiana solo apareció en Madrid con carácter de diversión palatina y se sostuvo merced á la munificencia de la realeza, alcanzó en Barcelona vida propia, adquirió carta de naturaleza y llegó á constituir una necesidad de nuestro pueblo.

CAPÍTULO IV.

1788 á 1808

Conveniencia de establecer una división para el estudio del desarrollo de la ópera italiana en Barcelona.—Predominio del género bufo, desde la reedificación del Teatro de la capital en 1788, hasta la invasión francesa.—Escepción en favor de Barcelona de la prohibición decretada en 1801. —Movimiento en este período de la ópera italiana en la ciudad.—El maestro Tozzi.—Compositores españoles.—Martín y Soler.—Sors y Veguer, compositores catalanes. --Obras que de los mismos se ejecutaron en Barcelona. —La empresa Ronzi.—Cantantes notables.

Dedúcese de los estudios precedentes, el diverso y aun contrario carácter de las condiciones que facilitaron la aparición y desarrollo en nuestro suelo del arte lírico italiano, que sólo en dilatado transcurso de tiempo, alcanzó fijar la atención de nuestros primeros públicos. Conseguido por fin este resultado y enseñoreados de nuestra voluntad y dominado nuestro gusto por los compositores italianos, hácese preciso para analizar cumplidamente la influencia ejercida por aquellos en los teatros de Barcelona, agrupar y reducir las manifestaciones de nuestra vida teatral á extremos bien definidos, por los que se puntualicen las distintas corrientes y diversas escuelas, que hasta el presente han con-

tribuído á avivar la proverbial afición que por la música siente la capital del Principado.

Invadida por el arte nuevo esta ciudad desde los tiempos del Archiduque Carlos, y constituido definitivamente nuestro teatro italiano, antes de que con carácter público lo consiguiera Madrid, poco tardó en desenvolverse aquel repertorio lírico dramático, hasta que pudiera determinarse el criterio que regía en las funciones representadas en el coliseo de Santa Cruz. Regularizada la vida del género ante el público catalán, principió á privar aquí con todo su vigor el estro bufo de la escuela napolitana, como habían de venir más tarde en la época de los grandes maestros, los tonos apasionados y trágicos que con Rosini, hicieron á principios del siglo su primera aparición.

Esta capital transición de lo bufo á lo sério, que por sí sola entraña ya la evolución realizada en el gusto del público, en aquel período, antójasenos razón la más principal, para establecer desde luego el primer miembro de la división, que ha de facilitarnos el estudio del movimiento del arte musical en la región catalana. Fijaremos luego nuestra atención en la éra de los grandes compositores, ocupándonos después de la fundación de nuevos teatros en Barcelona, cuando las necesidades de la población por un lado, y por otro el apogeo de nuestras aficiones, elevó al colmo el gusto por la música dramática entre los moradores de la ciudad.

Ciñéndonos en la presente ocasión á lo que ha de ser materia de este capítulo, señalemos con una coincidencia más, el fundamento de la división que hemos establecido.

El predominio alcanzado por la escuela bufa viene perfectamente determinado por dos hechos, que bastan por sí solos á señalar los términos de un período, en lo que á nuestras diversiones públicas atañe. La soberbia reconstrucción del Teatro de la ciudad inaugurado en 4 de noviembre de 1788, que abría nuevos horizontes á nuestros espectáculos, y la suspensión de las diversiones de ópera al iniciarse la invasión francesa, desde la Pascua de 1808, abarcan con característica propia las manifestaciones todas que acusan un paso más en la senda de nuestra cultura y progreso.

Antes, sin embargo, de formalizar con todos sus detalles el aspecto que ofrecían en Barcelona las funciones de ópera, bueno será, á modo de cuestión prévia, ver el alcance que llegó á tener entre nosotros la célebre «Real Orden» de 27 de diciembre de 1799, hecha general para todo el reino en 11 de marzo de 1801, por la cual se extrañaban de los dominios españoles á los artistas y cantantes extranjeros.

Desde luego podemos asegurar, en gracia al buen sentido de nuestro pueblo, que recibió cual se merecía la peregrina decisión de D. Carlos IV. Aparte las dificultades que pudieron surgir para el teatro de Barcelona con ocasión de las guerras del Rosellón y de Italia, que imposibilitaban á veces el cambio del personal de sus compañías y el envío de obras nuevas, no faltaron, sin embargo, en él desde 1788, cuadros completos de artistas italianos, á cuya ejecución estaban encomendadas las mejores piezas del repertorio. Ni aun la prohibición real pudo matar aquí la corriente popular, ya que desobedecida

por lo que se ve la disposición citada. hubo de recordarla en frases por cierto no muy halagüeñas para los administradores de Santa Cruz. el secretario del Consejo. «Enterado de que no se ha llevado á efecto en esa capital el Real Reglamento sobre la Reforma de Teatros del Reyno. que se remitió á usted en fecha de 15 de Abril último.—decíase desde Madrid al Corregidor de Barcelona en 13 de mayo de 1801—particularmente acerca de que en ese Theatro y con todos los demás prohibe el Rey por punto general el que se pueda representar, cantar ni baylar, piezas que no sean en Idioma Castellano, y executados por actores y actrices Nacionales, ó naturalizados en estos Reynos (conforme á las leyes) y que al censor nombrado por esta Junta no se le pone en posesión y Exercicio de sus facultades, ni se ha dado cumplimiento á los demás puntos contenidos en el citado Real Reglamento, prevengo á usted que las órdenes de S. M. no admiten interpretación y que se les debe exacto cumplimiento y de haberse verificado esta Soberana prohibición me dará Vd. pronto aviso». (1) Recibido que fué el recuerdo, y sin otro remedio que el de acatar la prohibición, apeló el Ayuntamiento al socorrido sistema de promover, fundado en la tramitación de la órden, una cuestión de competencia que dificultase su aplicación, y siendo infructuoso este medio, procedió al nombramiento de una comisión, que logró merced á sus esfuerzos, el restablecimiento del antiguo órden de cosas, por la Real disposición posterior de 27 de julio del propio año,—cuyo original

(1) Folio 208 del tomo de *Acuerdos* de 1801.

no hemos podido encontrar—en la que se disponia «que siguiesen en esta Ciudad las representaciones Italianas de ópera y Bayle y que nada se innovase en cuanto á su govierno» (1).

Por manera que las diversiones extranjeras que tanto privaban entre nosotros, á diferencia de lo que ocurría por aquel tiempo en Madrid, solo tuvieron aquí brevísimo paréntesis, desde 13 mayo 1801 en que se comunicó la Real Orden de 15 de abril anterior, hasta que empezó á regir en 5 de agosto como escepción, en Santa Cruz—segun el acta de la sesión celebrada aquel día—el privilegio nuevamente concedido.

Explicado por la anterior digresión el hecho de que no se interrumpiese en nuestra escena lírica la aparición sucesiva de cantantes extranjeros, vamos á intentar un ligero bosquejo de las vicisitudes porque atravesó la ópera en aquellos veinte años.

Es especie sobrado vulgarizada en la actualidad, la de creer que revistió entonces escasa importancia el movimiento lírico dramático observado en el teatro de la capital, de tal suerte, que se hace arrancar el mismo, únicamente desde la época en que abandonaron el territorio español, los últimos restos del ejército francés. No nos hemos de esforzar gran cosa, sin embargo, en desvanecer este aserto, cuando los minuciosos detalles continuados en la *Tabla cronológica* que ofrecemos al final de este trabajo, contradicen de un modo concluyente aquella opinión. Negar la importancia de los progresos realizados aquí por las obras de los compositores italia-

(1) Folio 370 del tomo de *Acuerdos* del citado año.

nos, vale tanto como desconocer el desarrollo adquirido á últimos del siglo pasado por los teatros de Italia, que con más ó menos medios, seguían idéntico derrotero que el nuestro. ¿Nada significó en Barcelona, ni nada tuvo que ver con su adelanto musical aquel período de veinte años? ¿Fué solo tiempo perdido el que corriera desde la reedificación de Santa Cruz hasta la invasión francesa? Díganlo por nosotros el sin número de obras líricas representadas; los ajustes de tantos cantantes y la aparición continuada de los mejores maestros italianos. Sin contar los Anfossi, los Bernardini y los Tritto, el dulcísimo Cimarosa y el incomparable Paisiello; ¡cuántas celebridades no deleitaron con sus melodiosos cantos á aquella generación! Fabrizi, 1788—el célebre Pietro Guglielmi, 1789—Salieri, 1791—Caruso y Luigi Piccini, 1792—Gazzaniga, 1793 - Zingarelli, Portogallo y Nasolini, 1794—Silvestre Palma, 1795—Della-María, 1796—Paër y Farinelli, 1798—Fioravanti, 1799—El gran Mayer, 1800—Niccolini, 1801—Orlandi y Sarti, 1803—Pavesi, 1804—Trento y Generali, 1805—Gnecco, 1806 —Federici, 1807 y alguno de menor importancia, todos aportaron á nuestro repertorio el contingente de sus mejores composiciones, desde las que merecían el renombre de obras maestras, como *Il matrimonio segreto, Nina pazza per amore* ó *La serva innamorata*, hasta *I due sordi* ó *L'ammalato imaginario* y otras muchísimas farsas. Y no es esto solo: si algo faltaba para dar cima y remate al incuestionable adelantamiento que acusan en pró del arte lírico en Barcelona los datos hasta ahora apuntados, el extreno de una obra de Mozart *Cosí*

fan tutte—1798—y la ejecución del oratorio de Haydn *La Creación*—1804—demuestran cómo el gusto de nuestro público educado casi por entero en los principios de la escuela italiana, veíase ya influido por nuevo agente impulsor, que le haría sin duda entrever la aurora del arte germánico.

Descendiendo de este aspecto general á la explicación de más característicos detalles, que den idea aproximada de lo que constituía el conjunto de nuestra vida artística, cúmplenos ante todo, hacer constar, á quien debió Barcelona buena parte de su educación musical, quién la encaminó por los senderos del arte lírico, quién fué, en una palabra, en aquella remota fecha, el alma de su teatro. Omisión con efecto imperdonable sería, prescindir en este punto del recuerdo de Antonio Tozzi, maestro de óperas y empresario á la vez del coliseo de Santa Cruz. Vivió Tozzi en esta ciudad durante buen número de años fijando aquí su residencia despues de dirigir el teatro de Munich, no en 1785, segun dice equivocadamente Fétis, sino antes de 1783 como tenemos por más exacto, en vista de los documentos examinados en nuestros archivos. Discípulo del P. Martini y habiéndose conquistado brillante reputación de músico compositor, al decir del gran bibliógrafo belga, Tozzi ocupó algun tiempo la plaza de maestro de capilla en la corte del Duque de Brunswick, siendo elegido *Príncipe*, en la Academia Filarmónica de Bolonia su ciudad natal. Autor de varias composiciones escritas para el teatro, como *Andrómaca*, *Rinaldo*, *Tigrane*, *Inocenza vendicata* y *La Serva astuta*, encargóse, de la dirección del coliseo del Hospital, ignorándose á punto fijo los mó-

viles de su viaje á España, si bien cabe suponer que vendría contratado para el cargo que durante tanto tiempo desempeñó.

A su laboriosidad y á su inteligencia, debió principalmente el público barcelonés el conocimiento de obras de los más afamados compositores, y cumpliendo las obligaciones de su cargo, además de poner en escena selecto repertorio, enriqueciólo á su vez escribiendo expresamente para el teatro de la ciudad, varias obras lírico-dramáticas. A la lista de las mismas continuada en la *Bibliographie Universelle* y el *Dictionnaire lyrique.—La caccia de Enrico IV* en 1788, *Orfeo* en 1789, *Zemira é Azzor* en 1792 é *I due ragazzi savojardi* en 1794, debemos sin embargo, hacer alguna rectificación, para corregir las omisiones é inexactitudes en que han incurrido tanto Fétis como Clement. Cierto que Tozzi escribió para la solemne inauguración del Teatro de Barcelona en 1788 su ópera *La caccia de Enrico IV,* de la propia suerte que Vicente Fabrizi compusiera para esta ciudad *Il caffé di Barcelona*; pero no es tan seguro que diera en el año siguiente su *Orfeo*, que no hemos visto citado en ninguno de los boletines de entrada de aquel tiempo. Consta además en los mismos que el estreno de *Zemira é Azor* no debe atribuirse al año 1792 sino al anterior 1791, como tampoco debe señalarse por verificada la primera representación de *I due ragazzi savojardi* en 1794, sino en 1793, según lo avisa oficialmente el *Diario*; mas si todos estos detalles pueden hasta cierto punto considerarse insignificantes, no lo será ciertamente la omisión nada menos que de tres obras que por los datos recogi-

dos, tenemos por indudable que compusiera Tozzi. No es posible, no, desconocer la existencia de *L' amore della patria ossia Cordova liberata dai Mori*, estrenada en 21 de enero de 1793 y escrita sobre libreto de Chiari, á menos que se niegue la autenticidad del sabrosísimo disparate poético, que nos ofrece á modo de primera crítica musical, la colección del *Diario de Barcelona* (Apéndice número 3). Recuérdense luego las fiestas reales del año 1802, cuando con ocasión del viaje de la corte á esta ciudad, se estrenó en la función régia del Teatro la cantata *Il Trionfo di Vénere* (8 de octubre) y la representación posterior en 9 de enero de 1805 de *Angélica e Medoro*, ópera trágica, antecedentes que nos ponen de relieve la influencia ejercida por el maestro Tozzi, en la cultura y adelanto de la capital del Principado.

No hubieron de satisfacer, con todo, á Tozzi los elementos de que disponía, así propios como extraños, cuando además de las innumerables producciones debidas al génio italiano, concedió un lugar distinguido en los carteles de aquellos años, á las obras de los maestros nacionales. Y si el arte músico, propiamente español, solo figuraba con su típica fisonomía en los trabajos de los *galanes y alumnos de música* que formaban parte de las compañías españolas, no faltaba, por fortuna, quien nacido en España, brillaba en aquella época en primera línea como compositor en el género italiano, de un modo que después de él no ha sabido igualar ningún autor nacional.

Referímonos á Vicente Martin y Soler, cuya gran reputación como autor de óperas al finar del siglo

pasado, se extendió desde su provincia natal á Madrid, componiendo arias para los tenores italianos; de Madrid á Italia, que aplaudió sus primeras producciones teatrales; de Italia á Viena, donde versificaba para él D' Aponte, hacían sombra sus obras al mismísimo D. Giovanni y merecía la protección imperial, y de Viena á San Petersburgo, que le solicitó para encargarle la dirección del Teatro de la Córte.

No era, pues, extraño que se ofreciese al público catalán la ocasión de festejar y aplaudir las obras del insigne compositor, y consecuente con sus hábitos la dirección artística de Santa Cruz, intercaló entre lo mejor del repertorio las más escogidas creaciones del maestro valenciano. *Una cosa rara. L'arbore di Diana*, *Il burbero di buon cuore*, *La capricciosa corretta* y quizás *Ifigenia in Aulide*—no hemos podido adquirir la certeza de este último dato—fueron apareciendo sucesivamente en esta capital.

Al lado del de este compositor español, figuraron en Barcelona en el año 1797, los nombres de dos maestros catalanes, que si sus aptitudes artísticas les valieron por más de un concepto recomendable mención en los fastos del arte musical, no sobresalieron sin embargo gran cosa, en nuestro concepto, como compositores de una ópera que respectivamente estrenaron. La circunstancia de ser ellos los primeros que emprendieron en nuestro teatro el camino de la imitación italiana, y el distinto modo como han sido apreciados los trabajos del uno y desconocidos ú olvidados los del otro, parécennos motivos suficientes para que dediquemos algún espacio

á historiar sus producciones. Aludimos al célebre guitarrista Fernando Sors y al maestro de órgano Carlos Veguer.

Comencemos por el primero.

«Su debut en el teatro—dice el señor Peña y Goñi en *La ópera española*—fué verdaderamente original y demostró desde luego la despreocupación de aquel caracter que había de desarrollarse más tarde en toda su singularidad y rareza. Sors contaba diez y siete años cuando la audición de las óperas italianas en el teatro de Santa Cruz de Barcelona, tenía su mente juvenil preocupada por completo. Concibió el plan de escribir una ópera, y, falto de libro y de quien se lo proporcionase, no se anduvo en chiquitas; se puso á leer partituras en la biblioteca del teatro, encontró una titulada *Telémaco* compuesta por un tal Cipalla, sobre un poema de otro tal Capece, le gustó el libreto, juzgó la música de Cipalla detestable, y sin encomendarse á Dios ni al diablo, rehizo la música y la dió al público en 1796, recojiendo gran cosecha de aplausos y alcanzando el honor de ver su primera ópera alternar con las obras de los más célebres maestros italianos de aquella época.»

Estas noticias que el citado autor tomó de la obra de Fétis y que figuran por lo mismo en todas las biografías que se han escrito de Sors, necesitan á nuestro entender completarse con algún pormenor nuevo, que dé fiel idea del trabajo llevado á cabo por nuestro jóven paisano. Gustaría sin duda su ópera, cuando se repitio en dos distintas temporadas, pero ni esto ni el alternar con las más celebradas partituras de aquel tiempo, dan márgen á

suponer en último caso que no fuese la obra otra cosa, que un mejor ó peor hilvanado remedo, que se puso en escena en Santa Cruz, para llenar el vacío que se notaba con la interrupción de relaciones entre nuestra capital y las ciudades italianas, castigadas por la guerra; no se juzgue este parecer como impresión nuestra, porque antes que nosotros lo manifestó así su mismo autor al redactar la noche antes de la representación, el siguiente aviso, que pinta además gráficamente toda una época (1).

«Teatro.—Con el plausible objeto de la felicitación de los días de nuestra Augusta Soberana, se ha dispuesto para esta tarde una Funcion de carácter sério, intermediada de un Bayle, alusivo al obsequio del día, la que executarán las dos Compañias Italianas. El título de la Opera es: *Telémaco en la isla de Calipso*, cuyo argumento se tomó del libro 3.° de esta preciosa Obra. Su poema lo ha puesto en Música un aficionado natural de esta Ciudad; el qual, sin perjuicio del estudio á que se dedica en otra profesión, ha querido hacer un ensayo de la capacidad de su ingenio, para unir en sus tareas lo útil á lo agradable. El mismo autor reconoce lo arriesgado de su empresa, y que la Obra que produce, en riguroso exámen será justamente notada de muchos defectos en la invención, textura y propiedad; pero no puede menos de persuadirse y esperar que el conocido discernimiento de este respetable Público, sostendrá su empeño, mediante la consideracion de que su corta edad de

(1) *Diario de Barcelona* del viernes 25 de agosto de 1797.

18 años, y la ninguna obligacion de ser Maestro en una facultad que solo accidentalmente ha saludado, le disculpan el impulso de presentarla á la luz pública; mayormente en una ocasión en que está sufriendo la empresa una escasez de Operas muy notable por las actuales circunstancias de la Italia, y se ha hecho sobrado favor en creer que podia ser la suya un recurso conveniente. Asi mismo considera que tal vez se le argüirá de poco prevenido, dando al Teatro una Música séria, y se cante al gusto del dia; pero con asegurar que el Libro que ha escrito le vino á sus manos por mera casualidad, y que su argumento le animó á ponerle en Música, procurando en quanto ha sabido aplicarle lo que ha considerado más adecuado, cree responder á la question; pues si el acaso le hubiese presentado un Libro bufo, habria procurado arreglar su Música á este carácter. De todos modos, se lisongea que esta única produccion de su corto talento, logrará la benignidad de este respetable Público, ya que ha tenido la dichosa suerte de ser bien recibida entre los Profesores que han executado, y otros que han oido sus pruebas. El Bayle lo ha ordenado el primer Baylarin Luis Bianchi; baxo el título de la Escuela de los Pintores. El Teatro será iluminado, y de consiguiente, doble el pago de entrada, palcos y lunetas. Se empezará á las cinco y media, y los libros de las Operas se venderán en la misma Casa de Teatro.»

No hay pues que estimar como una verdadera obra el ensayo realizado por Sors, que pudo prescindir en su futura reputación de concertista, de la hombrada que llevó á feliz término con su primera

composición lírico-dramática (1). No creemos, por ende, fundada la cita de Clement, continuada en el libro del Sr. Peña y Goñi, de que el *Telémaco* se representó al año de su estreno en Venecia, cuando no es facil lo valiese el mérito intrínseco de la composición, ni haya motivo de pensarlo al ver equivocada en ambos textos el año de la representación, 1797 y no 1796 como escriben dichos autores.

Menos afortunado que Sors fué Veguer. Este, que según las *Efemérides musicales* de Saldoni, con referencia al dicho del maestro Ferrer «no reconocía rival como organista entre sus contemporáneos, pues era tal su mérito que parecía fabuloso todo lo que de él se contaba», compuso además del celebrado oratorio de la *Muerte de Abel*, citado en la *Historia* de Soriano Fuertes, la música de una ópera, que sin venir catalogada en ninguna obra nacional ni extranjera, se representó no obstante en aquella temporada de 1797 á 1798 (2). Desgra-

(1) Sabido es que Sors al abandonar España por afrancesado á la conclusión de la guerra de Independeneia, residió en Francia, Inglaterra, Prusia y Rusia, donde se conquistó una envidiable reputación como concertista de guitarra, escribiendo además de su magistral método y tratado de armonía aplicados á este instrumento, la música de una ópera cómica *La féria de Smirna*, la de los bailes *El señor generoso*, *El amante pintor*, *La Cenicienta*, *Hércules y Omfalia* y *El dormilón despierto* y gran número de composiciones sueltas, entre ellas los bailables de *La bella Arsenia* y *La marcha fúuebre* para las exequias del emperador Nicolás.

(2) Teatro.—Hoy á las cinco y media, por la Compañía Italiana, en celebridad del glorioso nombre de nuestro augusto soberano, se représentará la ópera nueva, intitulada: *La Principessa Filósofa*, ó sea *el Desden con el Desden*; cuya música es de la composición del Sr. Carlos Veguer, organista de la Catedral de esta ciudad y por intermedio un Bayle nuevo intitulado: *El cumpleaños*, ó sea *la pastorela afortu-*

ciadamente para Veguer, solo una vez figuró en los carteles el título de su composición, prueba irrecusable de que no gustaría su trabajo, que con el *Telémaco* de Sors fueron las únicas manifestaciones porque se tradujo á la realidad, en aquel período, la lírica-dramática catalana.

Veinte años de continuado progreso en la suerte del arte italiano en Barcelona, donde alternaban con las obras de los grandes maestros las producciones de Tozzi, los ensayos ó imitaciones de estilo de nuestros paisanos, y las innumerables *Academias* á que daban lugar las frecuentes indisposiciones de los artistas, que constituían un solo cuarteto y en las que se ejecutaban números sueltos de música, prepararon antes de cerrar este período una nueva dirección de nuestras representaciones públicas, que coincidiendo con la desaparición en los teatros españoles de artistas extranjeros, llegó á dar al escenario de Santa Cruz el merecido renombre de primer teatro del reino.

Fué esto en la Pascua de 1806, en que, por iniciativa de nuestro Capitan General, de qnien dependía entonces el ramo de diversiones, tomó la empresa de Santa Cruz el violinista italiano Melchor Ronzi *músico honorario de la cámara de S. M.* Habíase dado á conocer dicho artista como concertador de *Oratorios*, ejecutados en ante-

nada, de la composición del Sr. Luis Bianchi, para lo que estará el Teatro con su correspondiente adorno é iluminación y se espera será de la aceptación de este respetable Público, en el supuesto de no haberse omitido la más pequeña circunstancia para conseguirlo.

Diario de Barcelona, sábado 4 de Noviembre de 1797.

riores Cuaresmas en la corte, y la fama de sus méritos sin duda fué la que le trajo á esta capital, en cuyo Teatro debutó por cierto por manera brillantísima.

Dejando aparte la total restauración de la sala de espectáculos que se llevó á cabo en aquella fecha y la contrata de dos Compañías completas de declamación española y baile extranjero, organizó Ronzi el cuadro de artistas de la ópera, contratando en Italia un cuarteto de *primísimo cartello*, en el que figuraba como tenor el célebre Aliprandi. La orquesta que contaba en 1788 con solo diez y siete profesores, aumentóse á la sazón hasta el número de treinta y cuatro, reputados artistas todos, entre los cuales sobresalían los ocho solistas que mandó venir de Italia. Y no satisfecho con estas mejoras, que hubieron de pagar por supuesto los barceloneses, con el aumento desde dos á cuatro reales en el precio de la entrada, corrigió los descuidos y pobreza del anterior decorado, escriturando como escenógrafos al gran Giuseppe Lucini, que por aquel tiempo vino por primera vez á España y á Cesare Carnevalli, distinguidísimo pintor que prefirió nuestro templado clima á la crudeza del de Rusia, para cuyo teatro imperial estaba contratado. (Apéndice núm. 4).

El único inconveniente con que tropezó en nuestra ciudad el cultivo de la ópera por aquellas fechas, solamente podemos encontrarlo en la poca afición que demostraban los *dilettanti* de á principios del siglo, en concurrir á los espectáculos nocturnos, y ménos aún de prestarse á las exigencias de los empresarios que, por necesidad ó por negocio, au-

mentaban como ya se ha dicho, las cuotas de entrada. No hay que atribuir, empero, la primera causa citada, á virtud de nuestros antepasados y á su morigeración y amor al trabajo, como alguien ha dicho, puesto que las representaciones diurnas en días laborables, ni se avenían con las encomiadas prácticas del tiempo viejo, ni era por otra parte tal el motivo, por el cual no se representaba de noche en los teatros españoles. Este, puramente de órden público, (1) no se vió tan escrupulosamente seguido en sus preceptos, que no fuera cediendo paulatinamente de su primitivo rigor; pero aun conviniendo en que las diversiones públicas se verificaban aquí, en todo tiempo, á las cinco de la tarde hasta el año 1806, la verdad es que había para ello una razón, en la costumbre que tenían nuestras familias, de reunirse en tertulias y saraos apenas entrada la noche. No es pues de extrañar, que contrariada en sus hábitos la sociedad barcelonesa en el indicado año, al verse forzada asistir á la ópera despues de

(1) « Para evitar los desórdenes que facilita la obscuridad » de la noche en el concurso de ambos sexos, se empiecen » las representaciones en los dos coliseos á las quatro en » punto de la tarde desde Pascua de Resurreccion hasta el » último de Septiembre; y á las dos y media desde primero » de Octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrasar » la hora señalada con ningun pretexto ni motivo, aunque » para ello se interesen personas de autoridad; cuidando los » autores por su parte de no hacer inútil esta providencia » con entremeses y saynetes molestos y dilatados, proporcio- » nando el festejo, y ciñiéndole al término de tres horas » quando mas, que es el suficiente á la diversión, y á que se » logre el fin de salir de día.»—Texto de la Real resolución dictada para los teatros de la Corte por D. Fernando VI en Noviembre de 1753 confirmada en 1763 por Carlos III y hecha extensiva á Barcelona por el propio monarca al ratificar el privilegio del Hospital en 1771, antes de publicarse íntegra en la Novísima Recopilación.

las ocho de la noche, y el mayor gasto que suponían los precios señalados por la empresa Ronzi, trajera con sus desdenes á mal traer, á la dirección artística de Santa Cruz, que perdió por ambas razones, y á pesar de lo que se merecía, sumas muy considerables.

Continuaron así las cosas, hasta que las malhadadas contingencias de la invasión francesa, cerraron desde su principio aquel período de explendor, que habían contribuido á realzar con sus trabajos diversos notables artistas. La Fabrizi, aquella de quien escribiera uno de sus admiradores, en la *Oda en elogio de una operista;*

Fabrizi peregrina,
Sin recurrir á fabulosa historia,
Con tu voz que es tan fina,
Creas eterna é inmortal tu gloria;
Que la parlera fama,
Con sonoro clarin ya te proclama;

la Prosperi-Crespi, la Chabrand y la Fenzi, reputadas bufas de aquel tiempo; Albertarelli, tan aplaudido lo mismo aquí que en Madrid; Antonucci y Miguel Vaccani, bajos renombrados; Berini, el tenor cuyo nombre había de figurar más de cincuenta años en los carteles de los teatros de Barcelona; Pacini, padre del esclarecido autor de *Saffo*; Vicente Aliprandi y Claudio Bonoldi, que volvió más tarde á esta ciudad en el apogeo de su fama; todos, todos despertaron aquí idéntico entusiasmo, en las diferentes temporadas en que cantaron.

Basta lo dicho para apreciar como indudable, el gran adelanto alcanzado entre nosotros por la ópe-

ra italiana, desde 1788 hasta 1808. Y nótese finalmente como circunstancia digna de particular mención, la de desenvolverse con tanta lozanía aquel género en Barcelona, cuando apenas si bastaban los estrechos muros de la capital á contener el sinnúmero de conventos que la misma contaba; cuando privaban en ella con toda su fuerza las manifestaciones del culto religioso, que á todas horas y en todos sentidos atravesaban las ruines callejas de la antigua población; «cuando permanecía rigurosamente cerrado el teatro durante la Cuaresma, octava de Córpus y día de Todos los Santos; no se abría por ocasión de rogativas, por alguna calamidad pública, como sequedad, abundancia de aguas, peste, guerra, langosta y oruga; en el último mes del embarazo de la Reina, y hasta pasados los seis primeros meses de la muerte del Rey ó su consorte.» (1) Fuertes y profundas raices había echado, sin duda, la afición artística en nuestro suelo, cuando vivía y prosperaba á pesar de tantas limitaciones y contrariedades.

(1) *Barcelona antigua en lo segle actual*, por Genis Domingo Reventós (D. Luis Bordas).—Número 16 del tomo de Juegos Florales de 1862.

CAPÍTULO V.

La época de Rossini.

Aparicion de la escuela rossiniana.—«Sociedad de accionistas».—Censuras injustas.—29 de Agosto de 1815.—Autores de óperas y sus intérpretes en esta época.—Los maestros directores: Generali, Carnicer, Brogialdi y Ferrer.—Cambio de costumbres teatrales.—Cuyàs y *La Fattuchiera*—El gusto dominante: el crítico Piferrer.

Comenzado apenas el siglo actual, inicióse, como es sabido, la nueva dirección en el drama lírico, determinada por la aparición de Rossini en la escena italiana. Las sucesivas trasformaciones que sufrió la ópera hasta que cesaron de componer para el teatro, los últimos maestros de la escuela napolitana, habían dado como postrer resultado un desenvolvimiento del arte musical, limitado siempre por las exigencias de la sencillez y del gusto clásicos. No fueron, sin embargo, tan afortunados los continuadores de la obra realizada por Guglielmi, Cimarosa y Paisiello, que no se impusiese seguidamente de sus trabajos, la necesidad de una reforma. Ni Mayer, ni Paër, ni Berton bastaban á satisfacer las aspiraciones del público, ni eran su inspiración y su ciencia, las que habían de señalar un efectivo progreso en el porvenir del arte. Favorecida por estas circunstancias la obra de Rossini, y auxiliado

el general deseo de reforma merced á su genio incomparable, la verdad es que la aparición de sus primeras obras bastó para echar por tierra las convenciones del gusto antiguo, avasallando de igual manera á todos los públicos, y haciendo imposible, sin el repertorio de sus óperas, la existencia de ningún teatro.

El creciente favor que merecían en Italia las partituras de Rossini, hasta el punto de hacer la reputación del maestro en muy pocos años, coincidió precisamente con la terminación de nuestra guerra de la Independencia. Al restablecerse la paz y normalizarse las condiciones de la vida barcelonesa, libre ya de la ocupación, los ecos de los triunfos del maestro que hasta aquí llegaban, exigían la reaparición en nuestro Teatro, de las compañías de ópera italiana.

La afición de nuestro público á estos espectáculos, latente en los últimos difíciles años, mostróse con mayor fuerza y con un fin patriótico, al congregarse todas nuestras clases sociales en el gran salón del *Palau*, con ocasión de los conciertos verificados para arbitrar recursos con que inmortalizar la memoria, de los que perecieron en Barcelona á manos del invasor. El deseo de continuar en los antiguos hábitos, y la circunstancia de anhelar los barceloneses para su Teatro la envidiable reputación de que siempre había gozado, movieron, pues, á las más acaudaladas familias á provocar una gran reunión que presidida por el Capitán General, Duque de Bailén, determinó constituir una gran «Sociedad de accionistas» para la explotación del coliseo de Santa Cruz, quedando encargada de dirigir

sus trabajos, una comisión compuesta de don Gaspar de Remisa, don Francisco de Larard y don Antonio Viguer.

Grave pecado debía ser este, y atentatorio además á los fueros del arte nacional, cuando tan severamente lo ha juzgado un historiador contemporáneo.

«Barcelona en aquella época—dice el señor Peña y Goñi en su obra citada - se adelantaba á Madrid, por su aficion á las óperas italianas y á los cantantes italianos que reinaban sin rival y eran agasajados y enaltecidos por la buena sociedad, mientras los artistas españoles y las obras españolas recibían como único premio y estímulo el desprecio irritante con que se veían tratados en conversaciones particulares y folletos públicos.»

«En 1816 verificóse una reunion de personas pudientes presidida por Castaños, y aquel puñado de *españoles*, bajo la presidencia de una alta autoridad *española*, acordó, dando una prueba más de su ardiente patriotismo, formar una sociedad por acciones para tomar el teatro de Santa Cruz y contratar en *Italia* la mejor compañía *italiana* que fuera posible organizar.»

Afortunadamente para el buen nombre de esta capital, solo acusan injusticia y descuido los anteriores párrafos, en todas sus atrevidas frases.

No estimamos con efecto, por exactos, ninguno de los extremos apuntados. El pueblo catalán, que festejaba tanto á las bufas y tenores italianos como á los actores españoles, cuyos trabajos constituían la parte principal de la explotación del teatro, no tenía para qué renegar de su antigua costumbre y

abominar en un momento dado, de lo que había apreciado y enaltecido por espacio de doscientos años. El arte dramático español, bueno, mediano, ó malo, desde su mayor grandeza hasta la decadencia de á últimos del siglo pasado, formó siempre parte integrante de las variadas representaciones teatrales de Barcelona. Cierto que en la época á que se constriñe el citado autor, no se daban en Santa Cruz funciones de música española, propiamente tales, pero esto más debía achacarse á la pobreza de la lírica nacional, que no á desconsideración por parte de nuestro público. En 1815 resplandecía únicamente España en lo que á esta esfera de cultura atañe, por el exíguo brillo que le prestaban las obras de Sors, los ensayos de Melchor Gomis y los escarceos musicales del célebre cantante Manuel García. ¿Era esto, en suma, lo que debía apetecer un público culto y de refinado gusto musical? ¿Acaso no se habían expatriado ya en la citada fecha estos tres músicos españoles, que buscaron inútilmente en país extranjero la fama de compositores que les negara España? Pero hay más todavía.

Aun sin emigrar García, Gomis ó Sors ¿cabía que alcanzaran la protección de Barcelona, privada como estaba entonces ésta de alentar á los artistas nacionales? Hubiese sido preciso para ello muy diverso órden de cosas del que regía á principios de siglo; tenían que salvarse entorpecimientos y escollos que mentira parece hayan jamás existido; era inevitable en fin, que se aboliese el absurdo é irritante privilegio concedido al Ayuntamiento de Madrid, de disponer de los mejores actores y actrices nacionales y hasta maestros directores, que por

disposición gubernativa, podían ser arrebatados á un empresario cualquiera, en beneficio de los teatros del Príncipe y de la Cruz. ¿Cómo había de apreciar pues Barcelona los méritos de una Loreto García ó las obras de algun maestro español? Por haberlo intentado vióse escarmentada algunos años más tarde, teniendo que consentir, bien á pesar suyo, despues de haber cimentado la primera, la gloria de D. Ramón Carnicer, que se le embargase de *Real Orden*, al eminente maestro y paisano, á quien pudo por fortuna sustituir otro director catalán.

Aconteció entonces como en todo tiempo que, la carencia de teatro lírico nacional fué remediada por la presencia de otro extranjero, y al acogerse á él Barcelona, y rendirle el debido homenaje, sin poder hacer nada en pró de un arte indígena que no existía, demostró una vez más su buen gusto, y dió pruebas de verdadera ilustración, manteniendo el prestigio alcanzado, que la colocaba ya antes de la fecha, en este aspecto de la cultura general, á la cabeza de todas las ciudades de España.

Convencida de todas estas razones la comisión ejecutiva de la Sociedad de accionistas, determinó que pasase á Italia para ajustar una buena compañía de ópera, el director de los conciertos del *Palau* y el más distinguido de los profesores catalanes, don Ramón Carnicer, el cual puso á su vez como condición á sus comitentes, la de contratar un maestro italiano para el teatro, que pudiese imponer su autoridad á los individuos de la orquesta, necesitados por lo visto de quien les obligase á ensayar debidamente, y corrigiera sus insubordinaciones y desmanes. Cumplido á poco el encargo y llegados

á esta capital los individuos de la compañía contratada, inauguráronse las representaciones bajo la dirección de Pietro Generali, no en 1816 como escribe el Sr. Peña y Goñi, sino algunos meses antes.

« Martes 29 de agosto 1815. *Teatro.*—Hoy por la primera vez que tiene el honor de presentarse á este benigno Público la compañía italiana de óperas, dará principio con la ópera bufa titulada *la Italiana en Argel*, adornada de su correspondiente Teatro. A las seis y media. »

Como permite suponer la valía de los artistas debutantes, el éxito que alcanzó la función de aquella memorable noche fué extraordinario. La graciosísima Antonia Mosca, aquella que por conquistar todas las voluntades llegó á subyugar la del propio Rossini, segun afirma Mr. Blaze de Bury (1); la Marianna Rossi, Bordogni el tenor de ejecución maravillosa, que de las tablas de Santa Cruz pasó á los Italianos de París, en cuya capital fué profesor del Conservatorio, y los célebres bufos Torry y Vaccani, hé ahí los principales cantantes de la compañía.

Expléndida fué desde aquel año la suerte del coliseo del Hospital, y exuberante el movimiento desarrollado en su escenario. Combinadas con las de gusto antiguo las nuevas producciones que nos venían de Italia, y aumentado el número de compositores con los de la nueva escuela, cuyas partituras enriquecían el archivo del teatro, fué poco á poco cambiando el gusto del público barcelonés, apegado anteriormente, casi sin excepción, á los es-

(1) ..... « Il avai alors pour maîtresse une ravissante créature, la M..... cantatrice bouffe trés-connue, et que pour sa vivacité, ses airs mignons et sa petulance, on appelait la *mouche de Venise.* »

pectáculos de farsa. La aparición de Rossini, y los trabajos de sus imitadores, modificaron en buena parte nuestra afición, dejándonos llevar del entusiasmo creciente que fué acompañando en su triunfal carrera, á la escuela rossiniana. Al igual que el mejor teatro ultramontano, vióse el nuestro dominado por el arte de Rossini, y su inspiración y su brillante colorido atrajeron bien pronto á nuestros filarmónicos, rendidos á la potencia genial de quien, lo mismo les conmoviera al principio con la variedad y riqueza de tonos prodigados en sus duos y arias, como les subyugara más tarde con la fuerza dramática de sus mejores creaciones y de sus valientes cuadros trágicos. Aquí, lo mismo que en todas partes, imperó en absoluto en el primer tercio de este siglo, el repertorio de este autor, y él fué lo mejor que se oyó en nuestra capital en el espacio de veinte años. *L'Italiana in Algeri* y *L'inganno felice*, 1815—*La cambiale di matrimonio*, 1816—*Il Tancredo* y *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, 1817—*La Ceneréntola*, *Torvaldo é Dorliska* é *Il barbiere di Siviglia*, 1818—(esta última estrenada aquí antes que en París, y cuenta que en París la ópera que más se ha cantado es *Il barbiere*, lo mismo que entre nosotros),—*La Gazza ladra*, 1819—*Il Turco in Italia*, 1820—*Otello* y *La pietra del paragone*, 1821—*L'occasione fa il ladro* y *Aureliano in Palmira*, 1822—*La donna del Lago*, *La scala di seta* y *Ricciardo é Zoraida*, 1823—*Zelmira* y *Edoardo é Cristina*, 1824—*Mossé in Egitto*, 1825—*Semiramide*, 1826—*Matilde di Shabrán* y *Maometto II*, 1827—*Bianca é Faliero* é *Il Conte Ory*, 1830—*L'assedio di Corinto*, 1831—y *Guglielmo*

Tell, 1834.—Bien puede apellidarse época de Rossini la que ostentó en Barcelona tantas obras maestras, de aquel músico incomparable.

No fué únicamente Rossini, como es natural suponer, el que alimentó la afición de los barceloneses. A su lado, ya con el brillo reflejo que prestaba su estilo á sus imitadores, ya con originalidad propia que les ganara fama de maestro, desfilaron por el teatro de la capital diversidad de compositores. Mosca, 1815—Coccia, 1818—el inspirado Pacini y Pietro Carlo Guglielmi, 1820—Puccita y Stünz, 1821—el clásico Mercadante, 1823—Cordella, Brogialdi y Morlacchi, 1824—Meyerbeer, que tanta reputación había de conquistar más tarde, y Cappelletti, 1825—Vaccaj, 1826—Donizetti en los comienzos de su carrera, 1828—Caraffa y Persiani, 1829—el adorable Bellini, 1830—Ricci, 1832—y Cóppola, 1836—con algunos compositores antiguos, coadyudaron en aquel período á dar merecida importancia á Barcelona, que vió representar la mejor parte de sus óperas.

Y si por lo dicho se comprende la importancia de las funciones de ópera en Santa Cruz, no hay que olvidar que subía ésta de punto, por la excelente interpretación que obtenían aquí, las obras maestras italianas. Nunca como entonces pudo decirse que venían á esta capital verdaderos cantantes de la buena escuela, reputaciones europeas en su mayor parte, que reflejaban en nuestra ciudad y constituían un fiel trasunto, de la vida teatral de aquel tiempo. A los méritos de los artistas ya citados, debemos añadir los de otros no menos notables que les siguieron. La Cantarelli, tan festejada á su pri-

mera aparición en nuestra escena (1), Adelaida Sala, después condesa de Fuentes, la expresiva y eminente Cortesi, la Albini, incomparable *Desdémona* de antaño (2), la Pelegrini, de magnífica voz y correctísimo arte, la Sedlacek, la Medar, la Fanti, la Pastori y la célebre Amalia Brambilla, fueron en aquel tiempo las primeras sopranos, con

(1) *A la Sra. Maria Cantarelli, prima buffa á perfetta vicenda, en | su primera representación del Tancredo; en la que á los encantos de | su voz añade una expresiva y decorosa | decencia verdaderamente admirable.*

Soneto.

Tu cantas la virtud; y el alto cielo
dá á tu voz tal encanto y persuasiva,
que la impresión más grata y más activa
llora contigo, aplaude tu consuelo.
El niño Dios, artero ceguezuelo
cuando dices *amor* tu acento aviva:
si á fiero amante tu desdén esquiva
le haces aborrecer con justo celo.
Si modulas, y el trino, ó el mordente
con llena entonación hiere el oido,
el alma dulcemente se nos pega.
Hónrese el Tiber con tu voz naciente,
y recobre la Música el perdido
poder, que nos refieren de la griega.

(2) **A Marieta Albini.**

Hoy que vas á pintarnos en la escena
De una amante infeliz el fin aciago,
Y hacer que de tu voz el dulce halago
El alma halle placer hasta en su pena;
Hoy Barcino por mí de afecto llena,
A tu mérito rinde el justo pago,
Te compadece víctima de *Yago*,
Y en tí mira Deidad que la enagena.
¡Y nos vas á dejar!... ¡ojalá veas
Que el aplauso tu mérito corona!
Mas ya de Mántua la delicia seas
O ya las playas pises del Garona,
Del Eridiano Ninfa... nunca creas
Que olvide tu memoria Barcelona.

quienes se disputaban el entusiasmo de nuestro público, contraltos como la Dalmani-Naldi, la María Carlota Bassi (1) y la Fanny Ekerlin. Al tenor Bordogni sucediéronle consecutivamente el sin par Monelli, Piermarini, primer director del Conservatorio de María Cristina más tarde, Bonoldi, Trezzini, el gran Tachinardi, y el legendario Verger; siendo los primeros bufos que pisaron nuestra escena, el famoso Galli, Remorini, de quien afirma la tradición que se conserva su laringe en un Museo de Londres, como recuerdo del que en vida había alcanzado la mayor extensión de voz posible (2), Lui-

(1) *A la Señora Maria Carlota Bassi, primera buffa á perfetta vicenda, | en su primera representación del Tancredo.*

Soneto.

Si el valor se perdiese, en tí se hallára
en tonos melodiosos producido
y el corazón pasándose al oido
otro modelo alguno no buscára.
Tu voz nerviosa, en contra-alto clara,
recita y mueve con tenaz sonido,
y uniendo voz y gesto, el colorido
de un acabado cuadro nos prepara.
El duro acero que en tu mano brilla
la femenil blandura no consiente,
y tu furor excede al remedo.
Al más valiente de la Europa humilla,
mientras hago saber de gente en gente
que en Barcino tenemos á *Tancredo.*

(2) La voz de Remorini alcanzaba efectivamente según sus biógrafos, desde las notas graves del bajo profundo al *la* natural del tenor bagete. La circunstancia de escribirse en las óperas antiguas la parte de tenor en tesitura más baja que en las modernas, permitía á algunos cantantes la notable curiosidad de ejecutar indistintamente, cualquiera de los papeles de determinada ópera. Los libretos de aquel tiempo nos ofrecen ejemplos de ello; expresando el de *Otello* de Rossini, que cantaba Remorini la parte de segundo tenor, y los de *Gabriella di Vergy* de Caraffa y *Alessandro nell' India* de Pacini escritas para dos primeros tenores, que desempeñaba uno de estos papeles Carlo Moncada.

gi Maggiorotty, Moncada, Inchyndi, Badiali y Zuccoli.

Las dotes de director que adornaban á los cuatro sucesivos maestros del Teatro por aquellas fechas, y la influencia que en nuestro público ejercieron las obras de alguno de ellos, imponen la necesidad de consignar sus nombres y sus trabajos.

No én balde habían apelado los accionistas de la empresa, al reorganizar las representaciones de ópera en esta capital, á los talentos y aptitudes del maestro Generali. El distinguido lugar que ocupaba éste en el mundo musical como autor de aplaudidas óperas, no menos que la escrupulosidad y rigorismo con que dirigía los ensayos, cambiaron en las tres temporadas en que actuó—1815 á 1818—el carácter y organización de nuestra orquesta, considerada en aquella época como una de las primeras de Europa. El público que apreciaba en su justo valor la doble calidad de compositor y maestro que reunía Generali, manifestóle tanta estima, que le movió en debida correspondencia á escribir para ser expresamente estrenada en Barcelona una de sus óperas sérias, compuesta sobre libro de A. Perrachi, *Gusmano di Valore,* en dos actos, representada para su beneficio en 1.° de diciembre de 1817 (1).

Vuelto á Italia Generali, encargóse de la dirección de Santa Cruz, en la Pascua de 1818, el distinguido maestro Carnicer. La sólida reputación musical del antiguo niño de coro de la Seo, y expatriado organista de un convento de Mahón, hacíale

(1) Fétis omite por ignorarlo sin duda el nombre de esta composición entre las obras de Generali.
Igual omisión notamos en la obra de Mr. Clement.

acreedor á todas luces, á ocupar el puesto que dejaba vacante Generali, y la verdad es que no defraudó en lo más mínimo las esperanzas que en él se habían fundado. A parte la infinidad de piezas sueltas que había escrito anteriormente, el debuto teatral de Carnicer data propiamente del 16 de julio de aquel año, en que se dió la primera audición de su famosa sinfonía compuesta expresamente para *Il Barbiere*, de Rossini, siguiendo á esta una obra de mayor vuelo *Adele di Lusignano*—15 de mayo de 1819,—representada en presencia de D.ª Luisa Carlota el mismo día en que desembarcó en Barcelona, para contraer matrimonio con el infante don Francisco de Paula Antonio. El éxito de la obra que fué brillantísimo y al que contribuyeron eficazmente la Sala, Monelli y Galli, cimentó definitivamente la reputación de su autor, que ya no necesitaba de su admirable batuta para fanatizar al público, al que continuó ofreciendo además de *Elena é Constantino*—16 de julio de 1821,—y de *Don Giovanni Tenorio*,—20 de junio de 1822,—varios fragmentos de ópera, intercalados según era uso entonces, en las que se daban en Santa Cruz, y las canciones patrióticas más en boga del período constitucional. Hasta entrado ya 1827, continuó Carnicer de maestro *al cémbalo* del Teatro, escepto en las temporadas 1824 á 1826, en que pasó á Madrid, París y Londres, siendo por último *embargado* en 20 de marzo de dicho año, y en virtud de dos Reales órdenes, para maestro director de los teatros principales de Madrid, en cuya capital compuso sucesivamente *Elena é Malvina*, *Cristoforo Colombo*, *Eufemio di Messina* y *Morte ed amore*.

Sustituyó á Carnicer en los años 24 á 26, un maestro italiano, Dionisio Brogialdi, del cual no hemos podido hallar ninguna referencia en los diccionarios biográficos y bibliográficos, apesar del favor de que al parecer gozaron aquí su farsa *Zeliska é Amorveno*, estrenada en 14 de julio de 1824 y la ópera *I due Figaro*, representada con libro de Romani en 9 de noviembre de 1825.

Fué el último de los concertadores de la época, el esclarecido don Mateo Ferrer, que con Carnicer y Vilanova, formaban en 1830 la trinidad augusta del profesorado músico catalán. Á diferencia, sin embargo de los anteriores, Ferrer concretóse en su carrera artística á ser no más que director de óperas, sobrellevando honrosamente y en dilatados años, la ímproba tarea de concertar y dirigir el sin número de producciones que se estrenaron en Santa Cruz, pero no aventurándose á componer para el teatro más que la cantata *Ercole in Iberia*, ejecutada con ocasión de la jura de la infanta Isabel en 29 de junio de 1833 (1).

Grandes trasformaciones habían sufrido durante este lapso de tiempo, las costumbres teatrales en Barcelona. Perdidas ó poco menos las antignas usanzas, retrataban las funciones de teatro al morir la época que estudiamos, un nuevo aspecto, que así modernizaba la vida de Santa Cruz como ahuyentaba los viejos hábitos. Cerrábanse todavía las lunetas, que de generación en generación guardaban

(1) Cita únicamente Saldoni como composiciones del maestro Ferrer, muy celebradas en Barcelona, un coro añadido á la ópera de Generali *I baccanali di Roma* y el duo intercalado en la *Giulietta e Romeo*, de Vacaj.

por abono, como parte integrante de su patrimonio, las más distinguidas familias; mientras desaparecían una tras otra las filas de asientos destinados al público, que tuvo en las épocas precedentes su lugar marcado en el centro del patio. Desalojados así de la platea los concurrentes á bajo precio, y obligados á guarecerse en las cazuelas del teatro, pronto se vieron reemplazados en sus reales por el bello sexo, que rompiendo de una vez para siempre con la tradición, solo interrumpida en el período constitucional, pudo al fin lucir sus gracias y atavíos por todos los ámbitos de la sala de espectáculos (1).

Alumbraba pálidamente la airosa curva de Santa Cruz, modestamente adornada en los antepechos de los palcos, la gran araña de construcción francesa (2), de entre cuyos prismas de cristal brotaba, la luz de treinta y un quinqués, en dos círculos superpuestos de veinte y diez respectivamente, con uno solo en el centro inferior del aparato. La viva claridad que despedían, disminuía hasta morir sus últimos destellos en la oscuridad profunda de los palcos, apenas amenguada por los abigarrados toques de tal cual chillón abrigo, colgado en el fondo de los mismos, y casi sin dejar entrever en la vieja

(1) *Aviso teatral del 26 de agosto de 1835.*—La Superioridad permite que en las lunetas, cazuelas y patio, exceptuando los bancos que están debajo de los palcos, no se haga diferencia de sexos, pudiendo colocarse mezclados hombres y mujeres y previniéndose que en dichos parajes no se usen sombreros ni peinados que puedan perjudicar á los demás concurrentes.

(2) *Barcelona desde 1820 á 1840;* colección de artículos publicados en *La Ilustració* por D. Cayetano Vidal y Valenciano, tomo correspondiente á 1885-1886.

pintura del telón de boca, los sabidos versos que estampara la desgraciada musa de un anónimo poeta:

Ingenio español
Remonta tu vuelo
Hasta donde el sol
Señorea el cielo.
Ostentar procura
Decoro y verdad,
Que así se asegura
La inmortalidad.

Allí, donde molestaban ya á los aficionados barceloneses la zambra y algazara de los *alabarderos*, reclutados entre los caleseros del *Pla de las Comedias*, y atentaban contra sus bolsillos los primeros revendedores, que capitaneara un tronado marqués, arremolinábase en confuso tropel la concurrencia que entraba por la antigua puerta *de la Tercena*, ocupando las localidades todas del coliseo, (escepto las pocas que reservaban abonadas desde su destierro los emigrados por la guerra civil); allí, repetimos, alcanzó su edad de oro la música italiana en Barcelona, en aquel brillante período que cerraron los nombres ilustres de la Brambilla y Verger, los intérpretes famosos de *Sonnámbula* y de *Norma*.

Un hecho de relativa importancia, siquiera porque se relacionaba con la evolución del arte músico catalán, debemos consignar como ocurrido á últimos de aquel período en esta capital. Aludimos al estreno de la *Fattuchiera*, única composición de Vicente Cuyás, al que su misma corta existencia,—1816 á 1839—su innegable propensión artística y

su afortunado debuto, diéronle en aquellos días momentánea celebridad. La propia inspiración, aleccionada por las enseñanzas de D. Ramón Vilanova; la atrevida concepción de aquella obra lírico-dramática, considerada por el público inteligente como esfuerzo superior á los pocos años del maestro, y la habilidad y fortuna con que trató él mismo los principales fragmentos de la composición, hacen de *La Fattuchiera* una ópera escepcional, cuyo título corre aun de boca en boca entre nuestros aficionados, y la cual, por no haberse jamás reproducido y publicado, solo conocemos por la revista crítica de D. Pablo Piferrer. (Apéndice núm. 5).

No hay para qué ocultar nuestro propósito de apelar á la autoridad y auxilio de aquel esclarecido escritor, para dar interés á este modesto trabajo, cuando la circunstancia de hacer notar el valor de una de sus críticas, nos depara la ocasión de señalar el gusto de nuestro público filarmónico en aquel período.

No fué precisamente aquel, el momento en que se iniciaba en esta ciudad la generación de la fórmula comprensiva de su gusto estético, que debemos hacer remontar según el autor de los *Datos para la historia de la literatura catalana* (1) á los años de 1823 á 1824, cuando la publicación de una notable revista, *El Europeo*, revelaba á nuestros abuelos, los nuevos credos artísticos que hicieron su aparición con el siglo. El entusiasmo que por el arte musical y la ópera italiana manifestaban los redactores de aquella publicación, regulado ya

(1) D. José Leopoldo Feu. — *Memorias* de la R. A. de Buenas Letras.

dentro de los límites de una escuela determinada, tuvo, sin embargo, por factor el más principal, al autor de los *Recuerdos y bellezas de España*. El gusto por el canto dramático había ya echado hondas raices en nuestro público, que sucesivamente iba modificando sus aficiones por las nuevas apariciones de maestros. Como dijera más tarde el indicado escritor (1), «Rossini, á manera de avenida grande y poderosa, todo lo ha inundado con la abundancia de su genio; Bellini, aunque muerto en la flor de sus años, idealizó hasta lo sumo el amor, apuró infinitamente las formas sentimentales, largas, muelles y tiernas, y expresó mágicamente la poesía de las situaciones y de las palabras; Meyerbeer, reverso de la medalla, ha cantado la parte robusta y fantástica de la Edad Media con perfección admirable; Donizetti, dejando aparte *Marino, Elisir*, *Parisina*, *Tasso* y *Ana Bolena*, que son las mejores joyas de su corona, continúa *cantando* siempre, y siempre formulando aquellos motivos graciosos, fáciles y popularísimos, amén de filosóficos, y Mercadante tanto ha buscado la novedad en las combinaciones científicas, que parece imposible se le puedan ya ofrecer nuevos efectos instrumentales.» A sellar, pues, la gloria artística de estos nombres inmortales examinándolos al través de sus mejores composiciones, dedicó Piferrer buena parte de su propia gloria.

La ocasión no podía ofrecérsele más propicia. La unanimidad con que juzgaba el vulgo á los maestros de la escuela italiana, había de ser parte para

(1) En 3 de febrero de 1842 en el *Diario de Barcelona*.

colocar en el pedestal de nuestra crítica, al que identificándose con aquellas creaciones musicales, cual ninguno, reunía además á su favor escepcionales condiciones naturales, para hacer notar sus bellezas. No es menester insistir en punto á las aptitudes de Piferrer. Cedamos la palabra á uno de sus más distinguidos biógrafos. «Lo que importa hacer resaltar,—ha escrito últimamente un atinadísimo observador, al cual nos permitimos traducir (1)—es que en la apreciación de las obras musicales, desplegó Piferrer las mismas condiciones de entusiasmo y de fecundidad de formas expresivas que en sus apreciaciones sobre obras arquitectónicas de los *Recuerdos y bellezas*. El criterio era también el mismo: el menor tecnicismo posible, ni en el punto de vista crítico, ni en la manera de exponerlo; como respecto del monumento, desentrañando en el sentido interno, la belleza estética más que la belleza científica, y sobre todo, experimentando y haciendo experimentar la virtualidad emocional».

No fué éste, sin embargo, á nuestro juicio, el principal mérito de Piferrer como crítico musical. Más que el tono general de sus revistas, siempre realzadas por una manera de sentir individual y característica, propia, enamórannos todos sus trabajos por ciertos toques y detalles naturales, que no aprendidos, ciertos vislumbres é intuiciones, que demuestran más que el entusiasmo por el arte de su tiempo, una comprensión musical, original y nativa, no igualada desde su muerte en Barcelona.

(1) D. J. Sardá, en el *Elogi de don Pau Piferrer y Fábregas*, publicado en la colección de *La Renaixensa*.

Aun prescindiendo de ciertas ideas y conceptos vertidos por Piferrer, aun sin fijarnos en las significativas citas de su biógrafo, que nos le presenta fomentando un dia la creación de orquestas y celebración de conciertos, ó combatiendo en otro al *falso gusto italiano* «que domina al público, de aquel italianismo y falso gusto de ópera que todo lo invade y causa la decadencia del Arte,» ó haciendo la apología del germanismo musical, no nos es posible negarle aquellas condiciones.

La crítica de *La Fattuchiera* será si se quiere el sentido elogio concedido al amigo; el improvisado trabajo nacido al calor del entusiasmo de una sola noche, elocuente por su misma expontaneidad y por la propia razón desaliñado en la forma; pero todas estas razones que excluyen un estudio detenido y meditado de la composición, sobre todo en quien apenas si ha saludado el tecnicismo de un arte, al que ha de juzgar más tarde como un maestro, abonan en el caso presente nuestro modo de pensar. Léanse y reflexiónese sobre todos y cada uno de sus párrafos; estímense en su justo valor los conceptos emitidos en aquellas páginas; el punto de vista importante desde el cual considera el recitado, sus atinadas apreciaciones por lo que respecta al colorido y á la expresión musical, como partes integrantes de la acción lírico-dramática, de las que podrían muy bien desprenderse la moderna teoría de las «frases características» y los «temas fundamentales», y se tendrá la evidencia de lo que hemos afirmado respecto á la intuición de Piferrer, que há más de cincuenta años presentía las nuevas direcciones del arte.

Evidente progreso marcaba todo ello en la cultura artística de nuestra población. La época de los grandes maestros había sido fecunda y provechosa en sus enseñanzas para nosotros, y si los trabajos que en el terreno de la composición ó de la crítica se realizaron desde Carnicer á Cuyás, y desde *El Europeo* á Piferrer no habían de esterilizarse, precisaba en aquel instante encauzar y dirigir todo aquel artístico movimiento, que después de más de un siglo de existencia, capacitaba á nuestra capital para emprender por sí grandes empresas.

Capítulo VI.

Pluralidad de teatros.

Nueva dirección de los espectáculos líricos en Barcelona.—Asociaciones particulares como origen de nuevos teatros.—El «Liceo filarmónico-dramático».—Teatro de Montesión (1837 á 1843).—La empresa de «los cuarenta».—Dos fiascos en el Principal.—El Teatro Nuevo (1843 á 1846).—Los artistas de la época.—Las óperas de espectáculo.

Gérmenes fecundísimos ofrecía el período que hemos historiado, para dar nacimiento á nuevas direcciones en nuestra vida artística. El progresivo adelantamiento alcanzado en Barcelona por la lírica dramática, gracias á la exuberante producción de Italia, que ofrecía por entonces abundantes y selectos frutos, y que merced á los más renombrados cantantes saboreaban nuestros *dilettanti*, contribuyó á fomentar la antigua afición musical de nuestro público, y determinó en las clases ilustradas y en los espíritus que cultivaban este órden de conocimientos en Cataluña, un movimiento de concentración, favorecido por las nuevas condiciones sociales y políticas de España, en su despertar á la vida moderna.

Con efecto, aleccionados por la experiencia propia y la observación de lo acontecido en otras na-

ciones, los elementos directores é influyentes de la sociedad barcelonesa, capacitados ya por larga tradición y especiales estudios para aplicar adecuadamente los adelantos de esta esfera del arte, y favorecidos por los nuevos medios con que los ideales modernos venían á facilitar y fomentar el desarrollo del principio de asociación, aparecía aquel momento de nuestra historia lírico-teatral, como el más apropiado para imprimir nuevo impulso al arte y atreverse á grandes empresas, que lo mismo podían ganarnos en lo porvenir distinguido lugar entre los centros musicales de Europa, que señalar el principio de una decadencia.

La suerte de nuestro teatro hasta aquel entonces, dependía naturalmente de sus empresarios, libres de proceder en la medida de sus deseos, como mejor estimasen para conseguir su lucro particular. A lo más, veríanse influidos por la presión que sobre ellos ejerciera el público ó por otras condiciones más ó menos favorables, como por ejemplo, lo que podríamos calificar por aquellas fechas, de exceso de producción italiana; pero aparte todas estas consideraciones, no hay que dar al olvido que la explotación de Santa Cruz, no era más que un negocio, que si lo alentaba el público barcelonés, no se subordinaba en cambio á otro fin, que el de simple diversión ó pasatiempo. Cambiado por ley de evolución este órden de cosas, y vislumbrados más ámplios y dilatados horizontes, sintióse desde luego la necesidad de realizar como otro de los fines sociales el artístico, con la constitución de las primeras sociedades organizadas en Barcelona, y como la afición á los espectáculos demostrada por ésta en

el decurso de dos largos siglos lo hacía prever, líricas ó dramáticas fueron dichas sociedades.

No carecía, á la verdad, de precedente en España, el deseo de fomentar el desarrollo del arte nacional, si atendemos á la fundación del Conservatorio de María Cristina, inaugurado en la corte en 2 de abril de 1831. Pero dejando á un lado esta iniciativa del Estado, á la que no fué ajena la afición de la Reina Gobernadora, y omitiendo también hablar de la *Sociedad filarmónica de Barcelona,* más tarde *Sociedad Apolinea*, que no llegó á alcanzar el año de su constitución, extremos que no interesan á nuestro objeto, estudiemos el propósito de los fundadores del *Liceo.*

«La indiferencia con que en todas partes era mirado el arte dramático—decían los mismos en 25 de Febrero de 1838 (1)—y la ninguna protección que encontraban los jóvenes aficionados al mismo hasta la fundacion del Conservatorio de María Cristina en la capital de la Monarquia, movieron á una porcion de ciudadanos, celosos del progreso artístico y de las glorias de su nación, á establecer en esta capital una Sociedad que proporcionando un espacioso local donde se ejercitasen aquellos, y ofreciendo también de este modo á sus amigos una diversión propia de un país ilustrado, lograse al mismo tiempo corregir sus defectos por medio de personas inteligentes.»

«Instalada la Sociedad Dramática de Aficionados con el competente permiso de la Autoridad

(1) *Reglamento para el Liceo filarmónico-dramático barcelonés, establecido en Montesión:* Barcelona, imprenta de José Torner, 1838.

para dar principio á sus tareas en el local de Montesión, puso al estudio varias piezas teatrales, cuyo acertado desempeño mereció la aceptación de cuantos concurrieron á presenciarlo.»

«Y como la experiencia ha demostrado que no solamente la Italia es fecunda en talentos músicos, sí que tambien los produce nuestro suelo; la Sociedad, bien persuadida y gloriosa de esta verdad, formó y llevó á cabo el plan de embellecer sus academias dramáticas con otras de canto é instrumentación, echando mano para esto de los alumnos de más felices disposiciones que por entonces se presentaron».

«Ya desde aquel momento fueron patentes para la Sociedad los provechosos resultados que con el tiempo podría dar un instituto de naturaleza tal que á la par que dispensase al aficionado dramático y músico la protección que es indispensable para el progreso de cualquier arte y produjese acaso profesores dignos de suceder á los españoles, que en todas épocas han competido con los más célebres extranjeros, favoreciese á cierto número de pobres sacados de los establecimientos públicos de beneficencia de la presente ciudad, disponiéndoles para la carrera de canto ó declamación.»

«Animada la Sociedad con estas ideas y con la reciente admisión en su seno de varios individuos, resolvió llevar á cabo la empresa tomando el título de Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés, al propio tiempo que teniendo presentes las reglas con que se había regido hasta el día, procedió á su revisión y redactó el reglamento provisional para que le sirviera de base en el régimen general de

este instituto, que llevado á la perfección contribuirá poderosamente á la propagación de las luces y de la civilización.»

Bien claro se ve por lo copiado, el criterio de que partían los iniciadores de la Sociedad. El arte lírico español arrastraba miserable existencia, de tal suerte, que se hacía precisa una pronta restauración, y encaminados á lograr este fin reuníanse buen golpe de aficionados barceloneses, que no aspiraban solamente á divertir á sus conciudadanos, sino que pretendían además instruirles en los secretos de la composición é interpretación lírico-dramáticas. Es decir, que aparecía como propósito de la naciente Sociedad, el deseo mejor ó peor expresado, de constituir en Barcelona un verdadero centro docente, del que partiesen indudables enseñanzas y que compendiase y asumiese la dirección del movimiento artístico de Barcelona, haciendo valer en lo posible todos los medios de que disponía la capital, y prescindiendo, siempre que fuese factible, de la importación extranjera.

Para esto modificose segun se ve, la primitiva *Sociedad dramática de aficionados* inaugurada no hacía mucho tiempo con carácter público (1), estatuyéndose por el artículo primero del nuevo Reglamento el fin de aquel instituto—«*El Liceo Filarmónico-dramático* como lo indica su nombre es una sociedad de amigos reunidos para contribuir con sus luces ó caudales al desarrollo progresivo en

(1) *Lunes 21 de agosto de 1837.* «La junta directora de la *Sociedad dramática de aficionados* avisa á los señores socios que hoy se hará en el teatro del ex-convento de Montesión la función siguiente: *El marido de mi mujer* comedia en 3 actos, baile y una pieza en un acto.»

esta ciudad del *Arte escénico* en todas sus partes.» —completado en los medios de realizarlo por el artículo segundo.—« Para conseguir este objeto el *Liceo* no solo tendrá Academias de declamación y de canto donde se ejerciten los aficionados que haya admitidos como alumnos, sino que plantificará (!) escuelas teóricas para que el arte escénico experimente un verdadero adelanto, señalando desde ahora como estudios de primera necesidad *el arte declamatorio, lecciones de canto, y el idioma italiano.*»

Mediante tales condiciones y presidida por el entonces jefe político D. José M.ª Cambronero, celebrose en 27 de abril de aquel año y en el Salón de Ciento, la solemne apertura de las cátedras del Liceo, que instaladas en el ex-convento de Montesión, tuvieron por respectivos directores al exclarecido D. Pedro Gonzalez Mate y á D. Mariano Obiols.

Con un nuevo teatro lírico contaba pues Barcelona (1) desde que se empezaron en Montesión las representaciones italianas (2), encargadas por punto general á los aficionados (3) en el coliseo que por auto-

(1) Además de este y el de Santa Cruz y prescindiendo de los particulares que existian en la capital del Principado desde principios de siglo—el del callejón de *ca'n Roca* de Traspalacio, el del *Palau* y el de la calle de Obradors, donde solo se representaban comedias—abriéronse provisionalmente en Barcelona en aquel año de 1837 los escenarios del Cármen —15 de octubre—y la Merced—28 de Octubre—en los que se celebraron algunas *academias* con el fin de equipar los batallónes de milicia que tenían allí sus principales, cesando su explotación al concluir el año.

(2) 3 de febrero de 1838. « Teatro de Montesión. La ópera en dos actos *Norma.* »

(3) *Jueves 15 de febrero*, 1838. « No hallándose todavía completamente restablecido de su indisposición el aficionado que desempeña la parte de primer tenor, se espera que los señores socios disimularán las faltas en que aquella pudiera hacerle incurrir .»

rización real de 25 de junio, ostentaba como título el de *Liceo filarmónico-dramático barcelonés de S. M. la Reina D.ª Isabel II.*

Con las representaciones dramáticas; con las academias donde conquistó sus primeros triunfos el maestro Obiols, dirigiendo una notable orquesta de 70 profesores; y con las audiciones de *Norma*, intermediáronse en el Liceo de Montesión *Gli arabi nelle Gallie*, 26 mayo—*Zelmira*, 24 julio—*La Straniera*, 20 setiembre—é *I crociatti in Tolemaida*, 27 octubre—óperas cantadas antes en esta capital, comenzando en esta última fecha de 27 de octubre 1838, la sexta serie de 24 representaciones que se habían dado en Montesión. En 18 diciembre de aquel año por fin, alcanzó aquella escena el derecho de ser continuada en el catálogo de las de Barcelona, por el estreno de *Il conte d' Essex*, melodrama en 3 partes de Felice Romani y Severio Mercadante, no conocida aun entre nosotros.

Improvisado por lo visto de cualquier manera el teatro de Montesión, avisaron los periódicos para la noche del *miércoles 10 de abril* 1839 su reapertura con una *Nota* al programa de la función en esta forma:

«Sin embargo de no estar todavía hermoseado el »nuevo teatro de este establecimiento según tiene »resuelto la sociedad del mismo, se ha decidido á »dar principio á las representaciones al objeto de »satisfacer los deseos del público Barcelonés.»

Diose luego en el mismo la *Caritea*, 29 abril—ya conocida aquí, estrenándose más tarde *Gemma di Vergi*, 8 Julio—y *Marino Faliero*, 8 agosto—cobrando mayor importancia el teatro, que antes de

finir el año abría abonos por temporadas de tres meses y estrenándose además *Zampa*, «primera ópera del género fantástico ejecutada en esta ciudad», según rezaba el anuncio,—8 de octubre—y *Il Giuramento* en 7 Noviembre.

Aumentada cada vez más la aceptación con que eran recibidas las funciones de aquel coliseo y cambiado el personal de su compañía en la que figuraban desde 1840, artistas italianos, continuaron poniéndose en escena otras obras desconocidas de nuestro público como *Uggero il Danese*, 15 de enero—*Gli essiliati in Siberia*, 15 de octubre—y *La testa di bronzo*, 22 diciembre—estrenándose en el año siguiente: *Francesca Donato*, 10 de julio—é *Il Bravo*, 2 de octubre.

Terminada en los comienzos de 1843 la primera etapa de la Sociedad del Liceo, que muy luego había de tomar más importante desarrollo, es de rigor dedicarle alguna atención en este punto de nuestro trabajo, si hemos de proseguir aquí la tarea que nos hemos impuesto desde un principio. El pensamiento de los iniciadores del Liceo fué, sin duda alguna, por todo extremo loable. La sola consideración de que no contaron para realizarlo, con otra ayuda que su propia iniciativa y su entusiasmo por el arte, excluye todo motivo de censura, y quita ocasión de regatearle el justo aplauso. Cierto que el Liceo prescindió desde casi sus comienzos del caracter dramático, reduciendo su esfera de acción exclusivamente al arte lírico, cierto que el progreso artístico y la gloria de la nación, consistía para los socios fundadores del Liceo, en el estudio del arte del canto y del *idioma italiano*; muy cierto

también, que escogía la Sociedad para su director, al que educado á la italiana y entusiasta por Mercadante, cifraba todas sus ilusiones en contribuir á la gloria de su insigne profesor; pero la verdad es que, aun con estos inconvenientes y el no menor de que á los dos años de inauguradas sus representaciones, apelase el Liceo filarmónico al socorrido recurso de contratar cantantes italianos, escasamente reputados por añadidura, solo merecía elogios la constitución de aquel centro en Barcelona. El imprimía una nueva dirección en el movimiento artístico de la capital; constituía un bello augurio para lo porvenir, y había de ser con el tiempo verdadero timbre de orgullo para los barceloneses, si la imprevisión ó el descuido, no segaban en flor tan legítimas esperanzas.

No había dejado de influir seguramente este movimiento artístico en la tranquila existencia del que, si hasta entonces había usado el calificativo de Santa Cruz, hacíase acreedor desde aquella fecha, al título que obtuvo de Teatro Principal de Barcelona. La sombra que pudiera hacerle el coliseo de Montesión, y sobre todo el deseo de sus favorecedores más constantes, de sobrepujar si posible era el explendor alcanzado en los dias de mayor gloria por el viejo escenario, movieron á lo que nos parece, á buen número de abonados á tomar por arriendo el teatro, constituyéndose en la Pascua de 1840 la Empresa famosa llamada *de los cuarenta*—del número de los asociados,—que tan caro pagó su amor al arte y al Principal. Pero más que la bellísima restauración de la sala, los primores del cuarteto contratado, y la explendidez inusitada de aquellos

soberbios bailes, de que guardan tan fiel memoria nuestros padres, débenos llamar la atención el nuevo contingente de maestros compositores, que vinieron á aumentar el número de los hasta entonces conocidos.

El éxito de la obra de Cuyás animó á una pléyade de jóvenes músicos educados en esta capital, que hasta entrado el año 1847, ofrecieron sucesivamente en el escenario del Teatro Principal el fruto de su inspiración y de sus talentos, logrando por ello cierto renombre artístico, Rovira con *Sermondo il generoso*, 6 febrero 1839—Dominguez por medio de sus dos óperas *La Vedovella*, 28 enero 1840—y *La dama del Castello*, 7 setiembre 1845—Grassi y su *Il Proscrito d' Altemburgo*, 12 julio 1843—y Piqué con el *Ernesto duca d' Scilla*, 14 noviembre 1844;—respecto á maestros extranjeros debutaron hasta la citada fecha en los teatros de Barcelona el insigne Herold 1839,— Federico Ricci y A. Mazzucato 1840,—el eminente Auber y Nicolai 1841,—Nini y Speranza 1842,—Gerli 1845—y Lauro Rossi 1846.— No cedía por lo visto la afición de su anterior pujanza.

Otros dos nombres debían figurar en esta lista de la que los hemos omitido, señalándoles un lugar aparte, por las circunstancias especiales que acompañaron á sus obras, en su primera y única presentación. Refiérense estas noticias á dos maestros conocidísimos, honra el uno de nuestra patria y gloria el otro del mundo musical: Saldoni, notable por sus trabajos didácticos y de historia, y el gran Verdi, creador de tantas obras inmortales.

De nada sirvieron los méritos del maestro catalán y sus recientes triunfos conquistados en Madrid y

Valencia, al representarse su primera ópera *Ipermestra*, para depararle una buena acogida por parte de nuestro público. Puesta en escena en 29 de setiembre 1841 su *Cleonice Regina di Siria* en el Teatro Principal, estrenada en Madrid en el año anterior, no volvió á aparecer su título en los carteles del Teatro, sin que nos haya dejado la más leve impresión de aquella obra musical, la crítica barcelonesa. Y lo peor de todo fué, que si la partitura llegó á ejecutarse, como no creemos se pueda dudar con el libreto á la vista, no había para qué atribuir aquí á defectos de interpretación, el mal éxito que había alcanzado por esta causa la misma en la corte. «La ejecución de una ópera como *Cleonice*—decía el *Correo Nacional* de Madrid á los pocos dias de su estreno—requiere para hacer agradable una música que se oye por primera vez, principalmente á las personas que no conocen profundamente el arte y que son las más, una homogeneidad y copia de talentos artísticos que no negaremos á algunos de los cantantes del teatro de la Cruz, pero que no podemos conceder á todos y que especialmente en la noche á que aludimos no demostraron.» No cabía, á la verdad, negar semejantes condiciones á artistas de la reputación y del valer de la Palazzesi, Delonati y sobre todo del gran Marini, á quienes se confió el desempeño de la partitura, debiéndose sin duda á otros motivos el fiasco de *Cleonice*.

Poco tiempo después sufría igual contrariedad el *Oberto* de Verdi (1). En esta ocasión, no obstante,

(1) TEATRO

Hoy á beneficio del señor Ignacio Marini, primer bajo cantante absoluto del mismo, se ejecutará la ópera séria en dos

de su explotación, obras de secundaria importancia, é inauguró sus funciones en la dicha temporada, estableciendo verdadera competencia con el Principal, ejecutándose casi simultáneamente en ambos teatros *Ernani* é *I Lombardi* que tantos prosélitos ganaron á la causa de Verdi. No era pues extraño ofreciera Barcelona al insigne compositor, el desquite de aquella luctuosa noche del *Oberto*, á la vuelta de tan pocos años, desquite al que contribuyeron por singular manera, los méritos de un Superchi, de un Assoni y de un Selva.

Y no fueron estos artistas los únicos que ilustraron en aquella época los teatros de ópera de Barcelona. Por sino bastaban estas tres indiscutibles reputaciones y las no menos celebradas de Bonfigli, de Marini ó de Verger, la venida á nuestra capital del gran Moriami y de los hermanos Ronconi, pusieron definitivo sello á la reputación artística de la escena barcelonesa.

Falta únicamente para que demos cima á este capítulo, señalar aquellas fechas como el momento de la introducción en nuestros espectáculos, de los primeros adelantos de escenografía. Figuraban en el repertorio de nuestra capital las óperas de espectáculo, pobremente exornadas algunas si se quiere, como *Zampa* y el *Roberto* en Montesión y en el *Nuevo*, pero las primeras manifestaciones de aquel género, que habían de penetrar aquí naturalmente con las obras líricas francesas, aparecieron en el Principal con las representaciones de *La Mutta di Portici*, encomendadas á Mrs. Penni y Bartholomin, directores ambos de los famosos bailes dados por aquel tiempo. El lujo y la explendi-

dez de aquellas funciones, acusaba ya un progreso en el servicio de nuestros escenarios, no observado en Barcelona desde la época de Lucini, el primero que desde los principios de siglo había acostumbrado á los barceloneses, á apreciar los encantos y recursos de la perspectiva con obras tan sobresalientes, como su famosa decoración de *La Vestale*.

CAPÍTULO VII.

El Gran Teatro del Liceo.

Edificación del Liceo.—La «empresa de construcción». —1 de abril de 1847.—Cruzados y liceistas.—Causas de esta lucha: aparentes y reales.—El trienio.—Un liceista póstumo.—La coalición.

Si las aspiraciones y propósitos que motivaran la constitución del *Liceo filarmónico*, habían de llenarse y satisfacerse, necesitaba la nueva sociedad medios y condiciones más ámplios para cumplir su fin, de asumir la alta representación de la vida artística barcelonesa en su aspecto musical, é imprimir reflexiva dirección al instintivo movimiento popular. Además de que, como indicábamos en el anterior capítulo, los progresos de la escenografía y la necesidad de ceder á los deseos del público, ávido de saborear las bellezas de las óperas de gran espectáculo, cuya aparición se iniciaba en las capitales cultas, no se avenían con el relativo atraso y estrechez de las construcciones teatrales existentes, imponíase la conveniencia de levantar un vasto edificio, si la incipiente institución filarmónica había de realizar su obra, creando y sosteniendo cátedras para la enseñanza, cultivo y adelantamiento del divino arte.

Demostrada la posibilidad de coexistir en Barcelona dos distintas salas de espectáculos, por el éxito de las funciones de Montesión desde 1838 y, por las subsiguientes representaciones del teatro Nuevo, acordóse en junta celebrada en 12 de abril de 1844, prévia la concesión de la Iglesia y convento de Trinitarios descalzos hecha por el Gobierno á aquella Sociedad, conferir plenos poderes al Presidente de la sección de Música, D. Joaquín de Gispert, encargándole la redacción de las oportunas bases.

Aprobado y publicado en 29 de julio de aquel año el convenio propuesto por dicho señor comisionado, en el que se facultaba á la junta directiva del Liceo para ceder á perpetuidad, la propiedad de las localidades del teatro hasta la mitad del valor total de los palcos y lunetas, según reza la «*Corona artística*», á los que quisieran adquirirlas en calidad de accionistas, inscribiéronse como tales, en pocos días, un gran número de personas dispuestas á cooperar á la realización del pensamiento. Y ayudada la Sociedad por un grupo de capitalistas que ofrecieron hacer frente á los cuantiosos gastos de las obras, formóse en consecuencia la «empresa de construcción» bajo la dependencia inmediata del autor del convenio aludido, inaugurándose los trabajos en 23 de abril de 1845.

Poco tiempo debía transcurrir hasta que contara nuestra capital con uno de los más espaciosos teatros de Europa, y proseguidas con actividad las obras de construcción, abrióse oficialmente en 4 de abril de 1847 el *Gran Teatro del Liceo*, que ofreció en su primer día de función, cual caprichoso mosaico, una muestra de los distintos géneros á

cuya enseñanza se dedicaba la asociación fundada en 1837 (1).

Subyugada la pública atención, desde aquel momento, por la magnificencia y grandiosidad del nuevo teatro, al que prestaban extraordinario realce sus tres distintos cuadros de compañía, las excelencias de una numerosa orquesta en la que formaban solistas de reconocido mérito y los prodigios de la *mise en scene* de un Philastre y de un Cagé, despertóse desde luego una rivalidad manifiesta entre las dos escenas barcelonesas, cuyo recuerdo nos obliga á consignar, la naturaleza de este trabajo.

Efectivamente, la encarnizada contienda trabada en aquellos años entre cruzados y liceistas, y cuyos episodios dejaban atrás las mismísimas luchas entre Covent-Garden y Drury-Lane, alcanzó aquí un vuelo tan exagerado y tan desmesuradas proporciones, que no parecía sino que el reposo de la ciudad, dependiera exclusivamente de la supremacia de uno de los dos teatros. Seguramente que las aficiones líricas de Barcelona, daban ocasión á que fuese este terreno artístico, el abonado para ventilar sus diferencias buena parte del público, pero de todos modos, mentira parécenos ahora que una simple cues-

(1) La función de aquella nóche, según la *Corona artística*, fué la siguiente:

Gran sinfonia del malogrado maestro español señor Gomis.

Don Fernando el de Antequera, drama en tres actos que para esta inauguración escribió Ventura de la Vega.

La Rondeña, compuesta por el director de bailes españoles señor Camprubi, y bailada por doce parejas: música del profesor español señor Jurch.

Il regio Imene, cantata escrita en verso italiano y para este día, por don Juan Cortada, y puesta en música por el maestro don Mariano Obiols.

tión de simpatía por los locales donde se rendía culto al arte, bastára para enconar hasta tal extremo los ánimos, llegando á desvirtuar por completo, la influencia de los espectáculos públicos en esta ciudad.

No debía ser pues aquella, segun todas las probabilidades, la única causa de tamaña perturbación en nuestra vida teatral. La animadversión, los rencores, los odios personales, que fueron el pasto diario de aquella lucha, no podían obedecer solamente al antagonismo de los dos teatros, que si favorecía el uno con su explotación la suerte de nuestro primer establecimiento de beneficencia, aumentaba el otro el caudal de nuestra ilustración musical.

Relaciónense con la suerte de nuestros espectáculos las condiciones todas en que vivía la sociedad barcelonesa, reducida en aquellos tres años á derrochar bajo pretexto de fútiles pasatiempos, aspiraciones y entusiasmos, que no se compadecían con el estado de represión, á que nos sujetara la voluntad de los menos; téngase presente la imposibilidad en que se hallaba el antiguo teatro de Santa Cruz, de facilitar cómodo albergue á los que iban llegando tarde, al seno de la buena sociedad barcelonesa; recúrrase á las tradiciones íntimas, que despues de tantos años nos imponen, de más ó menos justificados desdenes y mal reprimidos despechos, factores sobrado importantes para olvidados, y súmese con todos estos antecedentes, el primordial objeto que asignaba la voz pública á la refundida *Sociedad dramática barcelonesa* establecida en 1837, tan distante del fin expresado por su título, como opuesto

á las corrientes políticas que privaban en aquella fecha.

Desviada de tal dirección la Sociedad del Liceo, y resuelta á continuar su camino en el terreno puramente artístico, explotando para éllo la concesión del convento de Trinitarios, enemistáronse sus fundadores con sus amigos de la víspera, los concurrentes asíduos al Principal, viniendo quizás á determinar este hecho, el momento propicio para la conjunción de las diversas tendencias, que produjeron aquella competencia teatral.

Deslindados los bandos, pronto engrosaron sus filas los diversos contingentes que debían librar batallas tan reñidas, formando entre los cruzados todos los que más ó menos habían podido apreciar las glorias de Santa Cruz, y acogiéndose bajo la bandera del Liceo, no solo sus accionistas, sino toda la gente moza y levantisca, que estimaba como una novedad y un adelanto á la vez, la construcción del gran coliseo. La afición por parte de nuestro público á la ópera italiana, hizo el resto.

Pero lo que menos hemos acertado á comprender al estudiar esta página de nuestra historia teatral, es el encono y exageración con que unos y otros, tirios y troyanos, recíprocamente se denostaban y juzgaban.

Merced á la curiosísima muestra que de ello nos depara un conocido escritor (1), héroe inválido de tan descomunales batallas, que al evo-

(1) D. Joaquin María Sanromá, en una colección de artículos que bajo el título de *Mis memorias*, ha publicado en la *Revista contemporánea* sec. III correspondiente al número 15 de diciembre de 1886.

car sus dormidos recuerdos, siente todavía correr por sus venas el ya apagado fuego del entusiasmo liceista, y reproduce el tono y los gritos de combate de uno y otro bando, podemos reconstituir aquel período singularísimo.

«Había *liceistas* y *principalistas*—dice el distinguido publicista—que andaban comiéndose á bocados con tanto encarnizamiento como si se tratase de elecciones ó de codearse en el presupuesto. Unos defendían la incontestable superioridad del Liceo: otros, los rancios, estaban por el teatro de Santa Cruz, venerada antigualla que á pesar de frecuentes revoques no podía competir, bajo ningun concepto, con el nuevo Coliseo. Solían cruzarse palabras mayúsculas entre uno y otro bando. Palos hubo una vez sobre quien dijo ó no dijo y si eres rubio ó moreno. Los más rabiosos parciales de Santa Cruz lo tomaban más alto. Tachaban de réprobos y de impíos á los que frecuentaban el Liceo, y lo abominaban porque se había construido en terreno de frailes, despojados por los revolucionarios con la desamortización dichosa. A los liceistas, lo que más les escocía era que sus contrarios siguiesen llamando *Principal* al teatro de Santa Cruz, agarrados á una tradición de cerca de dos siglos.» «A veces, y al revés de lo que suele acontecer, se trocaban las veras en burlas, resultando curiosos lances que nos traían embelesados, y eran, como quien dice, la salsa de aquellas peleas de Bajo Imperio. Cierto año, representóse en el Liceo *Una awentura di Scaramuccia*, opereta semi-seria, entre cuyas decoraciones figuraba el interior de un teatro: platea, palcos y escenario. Mejor y más pro-

picia ocasión no podía presentarse á los liceistas para poner al de Santa Cruz en caricatura. Hiciéronlo á pedir de boca, sin omitir detalle y de mano maestra. Como diríamos hoy, una fotografía: los paños descoloridos, las estrechas é incómodas lunetas, pasillos ahogados, el anfiteatro de una sola hilera, acomodadores con trazas de sacristanes, y los abonados sesentones. Hasta reprodujeron en determinados sitios dos ó tres tipos conocidos, un viejecillo estantigua con la nariz pegada á la barbilla, un taimado escribano que se ponía hecho un Lucifer con solo nombrarle el Liceo, y otro prójimo que, por no constiparse, sustituía en público el sombrero con un gorrito de punto de aguja, á manera de solideo. Para no faltar á la rigurosa exactitud, imitaron el gran reloj que servía en el Principal de coronamiento al telón de boca, y cuando se le hacía señalar la hora de las once, todos los que desempeñaban el papel de abonados se levantaban de sus asientos, se despedían unos de otros con una voz trompicada en toses, é iban á tomar la horizontal según era fama que á aquella hora precisa lo verificaban los de verdad en el más tradicional de los teatros». . . . .

. . . .

«Oíamos en *Macbeth* á la Gruitz, alemanota rechoncha y fuerte de color, garganta sin igual para las agilidades, fermatas de efecto, picaditos y *fioriture*. Rodas que estaba en toda la plenitud de su voz, secundaba admirablemente á la Gruitz; y allí fué donde el famoso bajo empezó la serie de triunfos que alcanzó después en San Petersburgo, Viena, Londres y París, hasta que vino á dar con sus hue-

sos de artista en las tablas de nuestro regio Coliseo.»

. . . .

«Eran también ornamento del Liceo la Rossi Caccia, Selva en *Hernani*, Jorje Ronconi en *Maria di Roan* y su hermano Sebastián en el *Tasso*, con el dulcísimo tenor Boucardé, que cuando preludiaba en *Attila* la bella frase *ella é in poter del bárbaro*, parecía un eco de querubines. Mas ¡qué Boucardé ni quién no decía «todo el mundo abajo» oyendo á Roppa, el tenor de los tenores nacidos y por nacer, aplaudidos y por aplaudir! Nosotros lo cogimos fresquito, recien *extraido* de las cocinas de un cardenal, donde lo pescó Rossini. Escena ninguna: tan soso con el manto romano como lo habría sido con el delantal blanco llenando las cacerolas. Suponed un quesito helado que os suelta de repente un *do* de pecho. Mas lo de aquel hombre no era voz, sino concierto y tempestad de voces. En el registro agudo, á pedazos arrancaba el alma. Donde había que oirle era en los *Martires*. ¡El credo de Roppa! Si lo llega á cantar en el Circo, bajo Diocleciano, capaz era de convertir al cristianismo la mitad del Imperio.»

«A pesar de lo dicho no sería justo ni generoso olvidarnos del Principal. En ciertas temporadas sacaba los pies del plato sorprendiéndonos con una buena compañía italiana. Allí oí dos tiples excelentes: Emilia Goggi en *Ana la Prie*, y la Cattinári en otras partituras.»

Exageraciones aparte, no lleva, no, la razón el liceista póstumo que pretende sintetizar el estado teatral de Barcelona desde 1846 á 1850. Aun conce-

diendo los sobresalientes méritos demostrados por la orquesta del Liceo, introductora bajo la hábil dirección de Obiols, de las *matinées* musicales, nada tan lejos de la verdad como atribuir á las compañías del Principal, el segundo papel al lado de los que cantaban en el Liceo. Prescindiendo de las confusiones que la pasión ó el entibiado recuerdo prestan al relato del escritor, que estima por glorias liceistas los nombres de Selva y de los Ronconi, ¡en cuántas significativas omisiones no incurre! No somos nosotros, sino la realidad de los hechos, la que vuelve aquí, por los fueros de la verdad, y ella nos enseña que sobre las facultades de la Gruitz y la Rossi-Caccia y aun antes qne la Goggi y la Cattinari, se aplaudían en el Principal una Marini, incomparable *Rosina* de *Il barbiere;* una Rovelli, de poética y juvenil figura, con una voz y escuela admirables, y una Sanchioli, la hermosa barricadera milanesa, toda fuego y toda expresión. ¿No bastaba esto para enaltecer por cima de todo la combatida gloria de Santa Cruz? ¿Habrá que recurrir á la imperecedera fama de Salvatori, el artista insigne que creara un dia entre nosotros el feroz tipo de *Attila*, como personificara más tarde á Felipe II en el *Don Carlo* de Bona? ¿Deberemos citar á Derivis? Grandes fueron los éxitos alcanzados en el Liceo, pero no habrá seguramente quien recordando aquel tiempo, se atreva á compararlos, por ejemplo, con el obtenido en el Principal por *El nuovo Mosé*, donde al conjunto de aquellas voces, se unían en impetuoso crescendo las incomparables notas de Tamberlick.

El resultado, no obstante, de aquel agitado pe—

ríodo, no debía corresponder á las esperanzas que se habían forjado los fundadores del Liceo. Nunca quizás se había visto hasta entonces, como no debía volverse á ver, el estreno en los teatros de Barcelona, durante el breve plazo de tres años, nada menos que de veintitres composiciones lírico-dramáticas. El afán de la competencia, sin embargo, impedía ver claro á los fautores de aquellas contiendas. Sacrificábanse á la cantidad, las excelencias de la calidad, sin una verdadera dirección artística, que escojiera para ser puestas en los coliseos de la capital, las mejores obras del moderno repertorio, y alternadas con algunas de los buenos maestros, ofrecíanse al público filarmónico, óperas de insignificante valer, que no debían hacer, por cierto, la fama de sus autores. Battista, 1847;—Bona y Cappa, 1848;—Mazza y Basili, 1849;—y Buzzi, 1850,—desfilaron ante el público sin dejar trás sí la más leve huella, y cuando tardiamente comprendieron nuestros maestros-directores, la conveniencia de mostrar á nuestro público los ámplios horizontes que comenzaban á entreverse, y la necesidad de buscar en otra parte, el gérmen y principio de las nuevas manifestaciones del arte que se vislumbraban, para rectificar la desmesurada afición á la escuela italiana, y continuar la progresiva educación de nuestro gusto musical, la decepción y el desengaño fueron completos. No bastó, por lo visto, la predicción de Piferrer, ni fué óbice para ello lo que había escrito algunos años antes. «Y si Mozart reveló en Alemania que la música dramática podía y debía ser algo más que meras formas externas y agradables, y mostró cómo han de ex-

presarse la lucha de las pasiones y los misterios de la fantasía, buscando Weber en el sentimiento y en el elemento popular primitivo, el desarrollo de sus ideas,»́ el fracaso de *Freischütz* y *Don Giovanni* demostró bien á las claras el atraso artístico de Bar-
, que se curaba más en aquellos años de los *dó* de pecho de *Anna La Prie* y *Alzira.*
vas corrientes dominaban por entonces en
ι y hacían prever una reforma musical. Para
tar á nuestro público á recibir y apreciar de-
nte la nueva evolución, precisaba preparar-
ándole en los secretos del arte clásico, de
uella partía, y esta misión educadora, com-
la institución que se había asumido la direc-
; tal esfera de vida en Barcelona. Desgracia-
te el *Liceo Filarmónico*, en vez de atender
plimiento de tan alto fin, consumió estéril-
su energía y sus fuerzas, sosteniendo con el
ιtro de la ciudad una mezquina competencia,
ιpequeñecía la grandeza del pensamiento
sidió á su fundación, y que influyó podero-
e en una desviación del gusto artístico en
ι ciudad. El *italianismo* que absorbía por
to y dominaba las aficiones del público *dilet-*
llenaba y abastecía él solo, todo el reper-
ι boga, no consentía ni toleraba las compa-
s con otros géneros, contribuyendo en no
proporción, á producir aquel dañoso resulta-
no se iba á la ópera á juzgar tal ó cual com-
ι, ni á saborear los primores de estilo de los
; maestros, sino á aplaudir ó censurar á los ejecutantes, á derrotar á los defensores del coliseo contrario, y si es verdad que Weber y Mozart no

encontraran partidarios en Barcelona, en cambio, tuviéranlos numerosos y entusiastas, Roppa y Tamberlick, no siendo difícil augurar á lo que esto nos llevaría más tarde.

Por valiosos que fuesen los recursos de que disponían los dos bandos enemigos, y grandes los bríos de sus respectivos jefes y favorecedores, no existían aquí condiciones adecuadas para que la lucha entre ambos teatros, iniciada en 1847, alcanzase larga duración, y agotados los medios, la imposibilidad material de continuar la estéril competencia, hízola cesar apenas transcurridos tres años, dando lugar á la coalición entre el Principal y el Liceo.

CAPÍTULO VIII.

Los últimos cuarenta años.

...atro de la ópera.—Límite alcanzado por el ... de Barcelona.—Persistente desviación del ...—*Ils aiment trop le tenor*.—La ópera popu... cómica francesa.—Conclusión.

... afición que por la música dramática ... público de Barcelona, en las distintas ... os hemos referido, y la tradición ar... misma evidenciara, no debía naturalmente interrumpirse porque los sucesos últimamente historiados, malgastasen estérilmente los esfuerzos empleados en favor del arte musical. La continuidad de estos espectáculos en nuestra ciudad, el favor creciente con que siempre se habían acogido, y el grado de perfección que habían alcanzado las manifestaciones todas relacionadas con la cultura teatral, no habían de perderse en un solo día. Constituían, en su conjunto, la demostración más completa de un singular fenómeno, el de la concentración de todos los elementos artísticos subordinados al órden puramente musical, y no de cualquier manera, sino en proporciones tales, como no era

fácil igualase otra población de las circustancias y medios, con que contaba Barcelona. Por consecuencia, si las mayores facilidades reunidas por la junta del Liceo, hacía que prevaleciese sobre el Principal el coliseo de su propiedad, no podía éste negarle su alcurnia y valimiento, viviendo de sus recuerdos, siguiéndole en todos sus pasos, y constituyéndose, al fin y á la postre en su imitador. Era, en una palabra, la fundación del Liceo el fruto de la tradición sostenida en Barcelona por espacio de tantísimo tiempo, y que había prosperado siempre á la sombra del Teatro Principal; y desvanecidos al correr de los años los primitivos ideales de la junta de aquel centro, solo le quedó al Liceo la gloria de continuar aquí la obra de su antecesor.

Puesto en claro por la coalición, la imposibilidad de alternar dos escenas líricas de primer órden, que dificultaban entre otras razones la propiedad cedida á los aficionados, de buena parte de las localidades del Liceo, el resultado no podía ser dudoso, y debiendo desaparecer uno de los dos teatros, quedó desde luego en segundo término aquel á quien perjudicaban estas causas económicas.

No es factible suponer cual hubiese sido la suerte del arte lírico musical, á venir éste representado en primer término, por la primitiva escena de Santa Cruz. Probablemente no se habría modificado en gran cosa la futura suerte de la ópera en nuestra ciudad, ni habría para que formuláramos, en tal caso, censura alguna directa. Pero tratándose de un instituto que, bien que mal, representaba la superior dirección artística de esta ciudad, es preciso llamarle á cuentas, analizar el modo como ejerció

las funciones de tal dirección, y exigirle la responsabilidad consiguiente, no precisamente por lo que hizo, sino por lo que dejó de hacer en estos últimos cuarenta años, en pro de nuestro adelanto musical.

¿Cuál ha sido, en suma, el progreso alcanzado desde 1850 por nuestra primera escena lírica? Cerrada ó poco menos la era de los grandes maestros italianos, á los que solo sobreviviera Verdi, y dejando aparte la reproducción continuada de las mejores partituras italianas, solamente en un aspecto
simpática la gestión artística de
l que dejaron abandonado sus pro-
plotación de empresas particulares.
puede comprenderse, al entroniza-
grand-opera y consecuente predo-
uela de Meyerbeer, pero aun en este
o ha de regatearse á los impreviso-
e la junta del Liceo! Prescindiendo
d en la introducción de este género
en Barcelona con el *Guglielmo Tell*, 1834—pasando por alto su continuación con *La mutta*, 1841—y el *Roberto*, 1845—y dejando á un lado el estreno de *Gli Ugonotti*, 1855—*Il Profeta*, 1863—y *L'Africana*, 1866—¿qué compositores han aumentado esta lista? ¿se dirá que conocemos la gran escuela francesa porque hemos oido además alguna obra de Halevy, 1859—de Gounod, 1864—y de Thomás, 1865?

Todo ello, y la circunstancia de ver desfilar ante nosotros el repertorio de Verdi, no son méritos suficientes para hacer buena la historia del gran coliseo, que en frente á una transformación radical de la música de teatro, contribuía á alimentar el repertorio de Barcelona con obras de escasa valía,

cuando no de ningun mérito, constituyendo la sucesiva aparición de maestros, el mejor argumento que refuerza nuestra opinión. Bonetti, Apoloni y Petrella, 1855—Cagnone y Pedrotti, 1856—Lillo y Di Giossa y Magazzari, 1857—Peri y Sanelli, 1859 —Flotow, 1860—De-Ferrari y Bottesini, 1864—Marchetti, 1872—Canepa, 1874—Ponchielli, 1875 —Gomez, 1876—Schira, 1877—Manzochi, 1878—Mercuri, 1879—etc., etc.: de suerte que, mientras los teatros franceses creaban su lírica moderna, de la que apenas si han llegado á nuestro conocimiento media docena de óperas, y alzábase prepotente en Alemania la obra del reformador de Bayreuth, seguíamos nosotros, paso á paso, la decadencia del arte italiano, de la que no han bastado á apartarnos las últimas concepciones de Verdi, ni los ensayos de Boito.

Esto, por lo que se refiere á la importación lírico dramática, que en cuanto al teatro musical indígena, poco había de ofrecer en tan dilatado período, en el cual si la imitación de lo antiguo nos daba á Manent, 1857—Guanyabens, 1859 – Gabanyach, 1867—y Obiols, 1874—pueden más bien creerse inspirados en el gusto moderno, Pedrell, 1874—y Giró, 1885 (1).

(1) No hacemos aqui mérito, por no referirse á un verdadero compositor, de la obra representada en Barcelona en dos distintas temporadas, *creación lírica* del Sr. Freixas, el más célebre melomano de esta capital. A título de curiosidad, y como recuerdo del autor y de su obra, copiamos á continuación las líneas que les dedica en *Mis memorias* el señor Sanromá, al hablar de la Filarmónica.

« Llevaba la voz del capítulo un mozo de instintos andaluces, tarabilla deshecho, empapado en azogue y que por sus chistes y ocurrencias, mejor que en Barcelona, parecía na-

Así se explica el marcado retroceso que implicaba la continuación en esta ciudad del antiguo órden de cosas; así se demuestra la insignificancia de los medios empleados para combatir nuestro atraso musical, y alcanzar para la lírica indígena, el nombre y la consideración de que jamás había gozado; así, por último, se comprende que continuando invariables la imprevisión y el descuido entre los mantenedores del Liceo, no haya sido su escenario el
[illegible] ›rgullecerse, de haber enseñado á
[illegible] últimas transformaciones del arte.
[illegible] -ino *Aida*, la insuperable concep-
[illegible] › verdiano, y *Amleto*, el atildado
[illegible] n maestro francés, estrenadas res-
[illegible] :n el Teatro Principal, como tributo
[illegible] en época anterior, iniciára aquí la
[illegible] .s dos escuelas, que compendian en
[illegible] rfección ambas producciones citadas.
[illegible] ..stara este recuerdo, la presencia de *Lohengrin* en la vieja escena de Santa Cruz, y la ronca trompetería de aquel *juicio de Dios*, en el

cido en Triana ó en los Percheles. Singularísimo por la viveza y prontitud de ingenio: siempre con la pelota al aire para descargarla sobre las narices de todo prójimo que se le atreviera con pullitas. Su tema favorito era la música que pretendía conocer mejor, como aficionado, que todos los de la profesión. Reíase de los más sublimes maestros llamándolos artesanos de la música; y, para darles como el decía, en la cabeza, forjose en su imaginación una ópera titulada *La figlia del deserto*, pretendiendo que los mismos compositores se la pusiesen en solfa. Aquí fué Troya, porque los maestros, para sacarle en caricatura, le hicieron unos acompañamientos tan estrafalarios, que desfiguraban todos sus conceptos. »—« Aquí quiero más metal »—decía él.—« Pues tome V. cuerda »—replicaba el otro. Y cada cual emitía su opinión sobre el asunto, entre punzantes epigramas y homéricas carcajadas. »

que iban á medir sus fuerzas por primera vez entre nosotros, el arte antiguo y el nuevo, prueban de un modo irrecusable nuestra opinión. Barcelona, en pleno dominio de la fórmula rossiniana caminaba á la cabeza de las ciudades más adelantadas, al paso que, decaida de su esplendor la música de Italia y siguiendo á ésta en su rutina y postración, desmerecía cada vez más nuestro teatro. No nos han de desmentir seguramente los hechos.

Llegadas á la madurez las condiciones todas que debían dar próspera y dilatada vida al género lírico en nuestra capital, á la fundación del Liceo, las competencias suscitadas entre éste y el Principal, desvirtuaron desde muy al principio, como se ha dicho, las distintas direcciones favorables á tal objeto. Patente la desviación del gusto, que ofuscaba á nuestros aficionados desde antes de terminar la coalición, nada se hizo desde entonces para corregir un defecto, que había de perturbar, por necesidad, la ordenada marcha de una verdadera evolución musical. A la constante reproducción de determinadas óperas, seguía en justa correspondencia una mayor atención prestada á su desempeño. La despreocupación con que el público se encariñaba por los trabajos de ejecución, aumentaba, si cabe, la perversión general, llegándose en muy poco tiempo, y por tales antecedentes, á cambiar lo útil por lo supérfluo y confundir lo accesorio con lo principal. El desempeño de una ópera determinada, se anteponía á la esencia de la composición; el concepto dominante, la *idea* que englobara el conjunto de una acción dramática, subordinábase á las galas de estilo y á los refinamientos de escuela. Domina-

ba, en una palabra, el cantante al maestro, y no de cualquier manera, sino con una dominación absoluta que se reflejaba en las peripecias todas de nuestra historia teatral.

Lo elemental, en tal caso, era huir la competencia sobre todo en el gastado y ya infecundo terreno del arte italiano; sobreponerse á las pequeñas miserias de un amor propio mal entendido; aunar las voluntades y estrechar con apretado vínculo á los que, interesados en la propagación y realización de los fines artísticos que se había propuesto el Liceo, habían de procurar, ante todo, quitar el teatro de manos de los empresarios y erigirse ellos mismos en árbitros y dispensadores, en Barcelona, de la sublime fusión de lo bello y lo verdadero. No fué nuestra capital, sin embargo, tan afortunada, que pasado el único momento de entusiasmo en que dieron señales de vida los propietarios del Liceo, con motivo del incendio y reedificación de su teatro —9 de abril de 1861 á 20 de abril de 1862,— no viera desviarse cada vez más de su verdadero camino á la afición musical, desvirtuada por fin hasta lo indecible. No se estrenaban, no, las óperas para enriquecer el caudal de nuestros conocimientos artísticos, sino para ofrecer ocasión de lucimiento á un cantante más ó menos afamado; teniendo por único objeto la reproducción de las mejores partituras, el que pudiesen rivalizar en su desempeño un tenor ó una soprano. De ahí que privasen en nuestros escenarios la insignificancia y la vulgaridad, cuando no el quietismo y el marasmo. Esto, es verdad, era motivo de que el público barcelonés aplaudiera á ilustres cantantes; pero es indudable que tal

razón evidencia la persistencia en la desviación del gusto, causa primordial de nuestro atraso. Al fin y al cabo, las glorias liceistas del gran Mario, de Mongini, ó de Everardi, no habían de oscurecer las de un Landi ó de un Belart, de un Negrini, un Armandi ó un Grazziani, y si los nombres de la Tedesco, la Alboni y la Borghi-Mamo se pronuncian aun en Barcelona con el mismo respeto que los de la Titiens y la Kennet, la Laborde y las Marchissio, convéngase con nosotros en que salvadas ya por el [illegible] diferencias de antaño, quedan únicame[illegible] pués de aquellas grandezas, el más con[illegible] gaño.

Sentémoslo de una vez, aunque lue[illegible] reprochárnoslo. El estado actual de n[illegible] de la Opera, por todas estas razones, e[illegible] deplorable. Hemos apurado hasta lo úl[illegible] secuencias de pasados errores; hemos [illegible] inútilmente nuestra actividad y nue[illegible] hemos consentido, sin protesta, el desequilibrio constante entre el artista y el compositor, que ha desaparecido ó poco menos, ofuscado por el intérprete, y el resultado le tocamos en toda su plenitud, fatal y necesario. Hoy, cuando la ópera moderna la forman el conjunto de todas las bellas artes, combinadas en su justa proporción, para secundar reunidas el interés de una acción dramática, la escena lírica barcelonesa pobremente ataviada, está muy lejos de emular su pasado explendor, en aquellas fastuosas noches de *I Martiri* y de *D. Sebastianno*. Ahora que el moderno drama musical proclama la supremacía del conjunto sobre el interés secundario de las partes, es cuando hemos perdido hasta la no-

ción de lo que sea un cuadro de compañía, que se forma entre nosotros agrupando alrededor de una *estrella*, buen golpe de nulidades. Todos sabemos la importancia de los coros y la orquesta, como factores necesarios de las grandes representaciones líricas, y ni los coros son aquí otra cosa que un motivo de algazara, ni hay ocasión de que prosperen orquestas en una ciudad, que tan poco conoce las creaciones del arte clásico, y las delicadezas de la música *Di camera*. Esto sin negar la justicia de su renombre, á distintos maestros extranjeros y nacionales, que han figurado en los teatros de Barcelona. (1)

La crítica barcelonesa, por otra parte, desconociendo su propia virtualidad y empequeñeciendo su autoridad y su prestigio, al dejarse arrastrar por la corriente general, en vez de fustigar á nuestro público haciéndole responsable de éste, que bien pudiéramos calificar de crimen de leso arte, ha favorecido con sus complacencias al actual órden de cosas, más de la cuenta, y al tocarse en estos últimos años las postreras incidencias de tal resultado, bien puede asignarse la misma su tanto de culpa en la obra de nuestro desgobierno artístico, del cual se podrá decir un día, que todos en él pusieron sus manos.

En estas condiciones, examinemos á lo que ha venido á parar aquel férvido entusiasmo lírico, que tanta reputación ganara en lo antiguo Barcelona. Ya no se preocupan nuestros aficionados de las

(1) Recuérdense á este propósito los méritos de Rachelle, Bonneti, Bottesini, Vianesi y Faccio, con los no menos celebrados de Obiols, los dos Dalmau y Goula.

nuevas direcciones del arte, ni desean conocer la significación y alcance que las mismas han logrado; ya no se saborean en plácida contemplación las bellezas inagotables del lenguaje musical; no se curan poco ni mucho de desentrañar el valor de una situación, por entre las peripecias de la acción cantada; ni van, por último, al teatro, y cuando lo hacen, valiera más que encontrasen las puertas cerradas. No nos hablaran en tal caso del estreno de una ópera, de la valía de un maestro ó de las excelencias de un fragmento orquestal, que para esto, seguramente, ni entrarían en la sala. Ot sa fija su atención, y reduce á su último térm desviación constante de los últimos cuarenta No estuvo, no, exajerado el ilustre maestro fr que juzgara ha pocos años á los aficionados c nes. *Ils aiment trop le tenor* dijo, y es ell todo extremo, una afirmación indudable. Al p co de Gayarre y de Masini, de Stagno, de Mar de Tamagno, siempre le interesará más oir á zac, que conocer el *Parsifal* de Wagner. La fermata y la filatura por sobre la verdad y la expresión: esta es hoy por hoy, entre nosotros, la suprema aspiración del Arte.

Todos estos antecedentes, basados en la indiscutible preeminencia de los cantantes, han sido parte en estos últimos tiempos, para que se desenvolviera en Barcelona una nueva dirección en los espectáculos de ópera. La afición del público, más ó menos desencaminada, pero apegada siempre á la tradición constante en favor del arte lírico, ha motivado, junto con las condiciones económicas en que se desenvuelve la vida de los teatros modernos,

los diferentes ensayos de «ópera popular» realizados en esta capital. Limitada la oferta por la escasez de buenos artistas, y extendida cada vez más la demanda, por las necesidades de la población, hubo de pensarse en una combinación que salvara las dificultades del exceso de precios, que amenaza concluir con los más afamados teatros. Por desgracia nuestra, fuera este aspecto de las diversiones públicas, como todos, de una superior dirección, y puesto en práctica solo por afan de negocio, de nada ha servido el mismo en beneficio del progreso artístico de Barcelona.

Iniciado este movimiento en las funciones dadas en el *Circo Barcelonés* —1863— después que apareciera en su escenario el célebre Giuglini, sirvió sin duda el nuevo impulso para proporcionar más desahogada existencia á algunos teatros secundarios, como el de los *Campos Elíseos*, el antiguo de *Novedades*, el *Español*, etcétera, pero ha llegado en nuestros dias á perfilarse y redondearse en conjunto la innovación, con la explotación del *Buen Retiro*. Las representaciones anteriores, veraniegas en su mayor parte, y dedicadas casi siempre al estreno de alguna producción, convirtiéronse por último en exhibiciones diarias de malos artistas, que pretendían sostener la competencia con el Liceo, ejecutando lo más manoseado del antiguo repertorio.

La protección dispensada por buena parte del vulgo á este género de funciones, no había de valerle, con todo, gran cosa. Faltábale, como le habrá de faltar siempre que se intente su resurrección, el incentivo particular que más aprecian nuestros

aficionados. El desempeño había de ser por necesidad casi siempre detestable, y por esta razón no podían prosperar aquellas funciones. Tratábase, en una palabra, de una cuestión de baratura, y en esto se fundaba su perdición, «porque el arte no consiente transacciones con el bolsillo, y lo más natural, lo más propio, es renunciar á lo mediano cuando no se puede saborear lo bueno: ó todo ó nada. Nadie se ha muerto hasta ahora por pasar sin buena música, ó sea variando un poco lo que decía un crítico á un autor malo: todos podemos prescindir sin deshonra de oir óperas malas.» (1)

En este, como en otros órdenes de [illegible] tística barcelonesa, ha faltado quie[illegible] cauzar la corriente, porque se desliza [illegible] mo de los aficionados, que si neces[illegible] quistar en nuevas combinaciones el e[illegible] to por la música dramática, tenían en [illegible] quien dice á la mano, el remedio efica[illegible] cómica francesa, género no desconoci[illegible] pital. El deseo, sin embargo, de procurarse ganancias á toda costa, y la indiferencia con que son miradas estas cosas por los que, en vez de educar el público, alentaban complacientes esta mixtificación, pudieron más que el dictado del buen gusto, oscureciendo la historia teatral de Barcelona con una mancha, por fortuna ya desaparecida, y de la cual prescindimos de tratar, concretándonos, para concluir, á hablar del género cómico-lírico francés.

No es este el gran arte de la vecina nación, llevado á su teatro por los más célebres maestros, pe-

(1) El *Buen Retiro* artículo inserto en *El Año pasado* de D. José Ixart, —1888.

ro sí la representación más genuina de la gracia y del *esprit* francés, testimonio el más elocuente del progreso musical de Francia, que dominada al principio por las corrientes italianas, supo hallar en los espectáculos de sus Feriás, el tipo que tan lozanamente desarrollara más tarde. A diferencia de lo que nos aconteciera con las funciones de zarzuela, cuidaron los maestros franceses de cultivar las populares coplas del *vaudeville*, tan parecidas á la tonadilla española, huyendo de la imitación extranjera, y procurando por todos los medios la fundación de un género completamente nacional, que establecido definitivamente por Giller —1667 á 1737— comienza su gloriosa existencia en 1712, con *Le retour d' Arlequin á la foire*. (1)

Distan, á la verdad, de tener razón los que afirman la imposibilidad de aclimatar este género en Barcelona, después de los ensayos realizados. Las condiciones todas en que el mismo se desenvuelve, la frescura y jovialidad de sus aires, la precisión de ritmo y la dulzura y encanto porque se distinguen sus producciones, hácenle acreedor á la simpatía y predilección de un público, que ha tenido ocasión de aplaudirlo vertido á la italiana. Es en suma la ópera cómica francesa, el trabajo de Danvergne, Duni, Philidor, Monsigny Grétri y otros esclarecidos maestros del siglo pasado, continuado por Dalairach, Méhul, Berton Nicoló, Boieldieu y Herold, perfeccionado por Auber en su feliz conjunción con Scribe y realzado por todos los grandes maestros,

(1) *Histoire de la musique en France* de Mr. Charles Poisot.

desde Rossini á Meyerbeer. No hay duda, pues, de que fomentaría el buen gusto, el que estableciese de una vez esta música en nuestros teatros, como ya en distintas ocasiones se ha intentado.

Aparte la primera exhibición conocida en nuestra capital de cómicos franceses, (1) que se remc las fiestas reales de 1802, y cuyas representac hemos de suponer musicales, (2) introdújose piamente aquí la ópera cómica francesa en el no de 1866, haciendo su formal aparición en el nario de los Campos Elíseos, del que pasó al tiempo al Teatro Principal. El encanto de alg

(1) **Aviso:** Como no hay objeto alguno más dignc aclamaciones populares que el de manifestar el amo ardiente á los Soberanos, que le fomentan con su pres y le merecen por su protección y generosidad; á si ta hay medio más lisonjero de acreditar este amor, que un pueblo leal y bien disciplinado, como es el de Barc se esmere en promover por todos los modos posibles l sequios y diversiones dignas de tan grandes Mages Así lo ha considerado una industriosa y lucida compa hábiles Representantes franceses, que unidos á la En de este Teatro, y con el fin laudable de aumentar los j de estos respetables ciudadanos, ha determinado en este Lunes próximo sus representaciones por mec piezas las más escogidas y de la mejor moralidad, con el apreciable permiso de este sabio Gobierno. I esta Compañía acreditar con su esmero y laboriosi deseo que la inflama de agradar á tan respetable Pú empleando los esfuerzos posibles para conseguir la a ción y el aplauso de los amantes del buen gusto ha poesía dramática, acompañada de la propiedad, de la e y del atractivo.

(2) *Teatro*. Hoy, á las siete y media, la compa cómicos Franceses, que se anunció en el Diario del servirá á este respetable Público con dos funciones una en tres actos, intituladas, la primera: *Juego del a del amor;* y la segunda: *Zoraima y Zulnar:* de música (Diario de Barcelona del martes 21 de Setiembre de 1802).

de las partituras estrenadas, y el indiscutible talento de los cantantes contratados, permitieron en sucesivos años un mayor desarrollo en dichas funciones, que más ó menos continuado, llevó hasta dotar al arte francés con su escenario propio, la explendidez de un opulento aficionado.

La pública indiferencia, que no se dejó sorprender ni aun por la venida de Massenet y de Saint-Saëns, al inaugurarse el actual *Teatro Lírico*, ha gustado, sin embargo, en el espacio de estos últimos veinte años, las delicadezas de la escuela cómico-francesa, admirando además de Auber y de Herold, de Halevy y de Thomas, obras de Boieldieu, de Adam y de V. Massé 1866,— de Maillart 1868,— y. de Bizet 1881,— siendo en las distintas ocasiones sus mejores intérpretes, artistas tan reputados como la Gasc, la Dupuy, la Guillemin, la Geismar, la Mezeray y la Galli-Marie, con Dufrenne, Puget, Massy, Gillant, Roudil y Engel.

Concluido nuestro propósito de reseñar la historia de los espectáculos líricos en esta ciudad, no estará de más que sinteticemos en una sola afirmación, todas las anteriores inquisiciones. Podrá estimar exagerado, el que tal lo juzgue, la franca opinión que profesamos de que la fama de filarmónico que disfruta nuestro público, más es tributo rendido á su inveterada afición, que no justicia debida á su actual nivel artístico; pero apreciaciones aparte, no nos permite asegurar otra cosa, la ineludible lógica de los hechos. En este momento histórico, ciérnese todavía sobre la escena lírica barcelonesa explendente aureola, trasunto de la de otras edades, que disfraza y desfigura su presente condición;

esto no obstante, no debe llamarse á engaño ni contribuir á falsear la verdad, el que pretenda sacar alguna conclusión de todo lo anteriormente estudiado.

Claro que bajo el punto de vista de las representaciones líricas, puede considerarse pesimista, el modo como juzgamos nosotros de todas estas cosas, porque tratándose de un teatro como el nuestro, que actúa en largas temporadas y cita en sus tablas en un determinado número de años, á todas las celebridades europeas, que renuevan periódicamente el no extinguido entusiasmo, parece lo más natural pensar que exageramos adrede nuestra situación, solo por afán de singularizarnos. Nada, sin embargo, tan distante de la realidad.

Fundamos en Barcelona un instituto musical, y desde entonces para acá nos encontramos rezagados del concierto general europeo, sin haber dado todavía forma á un tipo de producción nacional, ni haber gustado, en su justa proporción, la reforma del drama musical moderno. Establecimos un conservatorio, futuro plantel de artistas, y ninguno de los que han honrado nuestros escenarios se ha educado allí, ni han fructificado poco ni mucho aquellas enseñanzas. Creamos, en fin, un gran teatro, templo magnífico que había de perpetuar entre nosotros el más acendrado culto al arte musical, y no sabemos si deberá cerrarse definitivamente, el día en que deje de cantar Gayarre.

Urge, pues, establecer nuevas direcciones que cambien en absoluto la manera de ser actual; corregir el inveterado abuso que convierte en simples academias el conjunto de las representaciones

musicales, y educar en una palabra, á nuestros aficionados en el gusto por el arte nuevo, si queremos evitarle á Barcelona, la ruina de su teatro de la ópera, que adoptó, sostuvo y mantiene por cima de otras ciudades de mayor importancia.

CAPÍTULO IX.

Evolución del gusto musical en Barcelona.

Subordinación exclusiva del mismo al arte extranjero.—Su demostración por la carencia de teatro lírico catalán.—La escuela napolitana.—El teatro de Rossini y los maestros italianos.—El eclecticismo de Meyerbeer.—El drama musical de Wagner.

Sea cual fuere el grado de perfección alcanzado por Barcelona en lo que respecta al cultivo de la música dramática, es evidente que entraña el mismo, como objeto de particularísima atención, la variada suerte que ha obtenido en estos teatros, la diversidad de géneros que sucesivamente han ido informando nuestro gusto musical. Múltiples serán, á no dudarlo, las razones y motivos que más ó menos han influido en el aspecto que pretendemos analizar, pero aun sin volver sobre lo que antes escribimos acerca el orígen de las representaciones de ópera, entendemes necesario recordar alguna afirmación precedente, que nos sirva como de punto de partida y nos permita de una vez, completar el cuadro de nuestra leyenda musical. Una observación, sin embargo, debemos á nuestros lectores, antes de proseguir en la tarea comenzada: es á

saber, que no fiamos solo á nuestro entendimiento este trabajo de apreciación, manteniéndonos para ello en el terreno de la experiencia y aprovechando el veredicto concedido á la música de todos los tiempos por el público barcelonés, que será el mejor y más fiel consejero, si es una verdad lo que ha dicho recientemente un eminente escritor, de que «la muchedumbre, así sea francesa ó italiana, rusa ó española, inglesa ó alemana, no hace seguramente la reputación de los grandes hombres, pero revela y da á conocer sus obras á la posteridad.»

El más seguro camino para introducir entre nosotros las representaciones de cantado, lográronlo los operistas del siglo pasado merced á la insignificancia del arte nacional, reflejada por lo que se refería á Cataluña, en la absoluta carencia de teatro particular. Adoptado en Barcelona el espectáculo musical con increible entusiasmo, y débiles todavía sus fuerzas para emprender la tarea de su artístico renacimiento, abandonóse por entero en brazos de aquellos innovadores, la afición de nuestros abuelos. El cultivo del teatro musical de Barcelona, dependió por lo mismo hasta ya entrado el presente siglo, de una manera absoluta, de la ópera italiana, ganosa de darse á conocer en extraños paises y sin temor, por aquel entonces, á la más exigüa competencia. En estas condiciones, dominada por completo la escena de esta capital por la música extranjera, que alimentó en sus primeros pasos y consolidó después entre nosotros la existencia de aquel género, poco hubo de distinguirse la lírica nacional, que no realzaban tampoco gran cosa, las compañías españolas que nos venían de Madrid.

Consecuencia de todo ello, fué el movimiento reflejo que tradujo á la realidad la sucesiva aparición de músicos catalanes, que escribieron producciones para el Teatro de Santa Cruz. Sin un verdadero génio musical capáz de reivindicar para Cataluña el cetro de la música española, moviéndose en el estrecho círculo de la imitación nuestros más distinguidos maestros, no se logró en definitiva otro resultado que el historiado anteriormente; es decir, la reproducción de los mejores estilos, de lo que es inapreciable muestra la sinfonía que para *Il Barbiere di Siviglia*, compusiera el eximio Carnicer. Aparte esta composición que ha tenido la fortuna de llegar hasta nosotros, y que revela en una sola página el predominio del arte italiano sobre el nuestro, ¿quién osaría en estos tiempos reproducir las obras de tal compositor, con las otras de maestros nacionales, extrenadas aquí desde el *Telémacco* de Sors? ¿Habrá seguramente quien crea posible una nueva edición del entusiasmo, con que fueron recibidas entonces aquellas representaciones?

Pero hay más todavía. Al renacimiento catalán desarrollado en este siglo, estimable por tantos títulos y que ha variado por completo la manera de ser de esta ciudad, no ha correspondido, como parecía natural, una mayor preponderancia del teatro musical contemporáneo. No es este el lugar de ahondar en el estudio de tal cuestion, ni constituye ello por otra parte nuestro propósito; pero es un hecho que se impone á la consideración de cualquiera, el marcado desnivel en que se ha colocado con relación á los demás órdenes de la vida artística, la música dramática catalana. Al público barce-

lonés de la segunda mitad del siglo, le ha ido faltando tiempo para abandonar, una tras otra, la memoria de tantas producciones como se han sucedido en nuestros teatros, desde el género de la ópera hasta el de la zarzuela (1). No ya estos tra-

(1) Como curiosidad y en demostración de nuestro aserto, insertamos ademas de las noticias apuntadas en el texto de esta obra, y tomándolo de *La Opera Española,* el siguiente estado, de las zarzuelas compuestas y representadas en Barcelona hasta el año 1881, debido al decano de nuestros críticos musicales D. Antonio Fargas y Soler: (*)

D. N. Feixas. . . .	*Todos locos y ninguno.* . . .	1850
D. N. Gardin. . . .	*El Granuja.*	1851
Demay de Schembrun	*Los recursos del latin.* . . .	1851
	El Sombrero de paja.. . . .	1853
	Empeños de honra y amor.. .	1862
Solera, Soriano, Manent y Puig. . . .	*Buen viaje, Sr. D. Simón.* . .	1853
D. Nicolás Manent. .	*La tapada del retiro.*	1853
	Tres para una..	1853
	El convidado de piedra. . . .	1875
	Lo cant de la Marsellesa. . .	1877
	Lo rellotje de Montseny.. . .	1878
	De la Terra al Sol.	1878
	El gran Conquistador. . . .	1881

* Ocurrido, hallándose ya en prensa este libro, el sensible fallecimiento del Sr. Fargas, créese el autor del presente trabajo en el deber de tributar un recuerdo á la memoria del que, por espacio de cincuenta años, escribió críticas teatrales en Barcelona. No supo ó no quiso hacer pesar su autoridad, él que la había ganado por los años, en dirigir y encaminar el gusto del público, sino que, por el contrario, plegóse por punto general á las exigencias del mismo, poco dado á novedades. Su laboriosidad y su larga práctica, ganáronle de todos modos, cierta consideración que no hemos de negar al redactor de tantas curiosas noticias como habia coleccionado. Deja aparte sus innumerables artículos críticos y biográficos, varios apuntes inéditos; una traducción del Fétis *La música al alcance de todos* —1840;— una reducción de la *Biographie universelle* publicada por *La España musical— Biografías de los músicos más distinguidos de todos los paises* —1866 á 1873;— obra no concluida, y el opúsculo *Influencia de la música en la sociedad* —1884.— Era el Sr. Fargas socio correspondiente de la Real Academia de S. Fernando.

bajos en beneficio del teatro extranjero ó nacional, ni aun los ensayos en favor de la ópera catalana (1) han podido fijar la atención del público, que se encuentra en la actualidad, después de tantos años, sujeto por entero á la influencia de los maestros extranjeros, únicos que han contribuido á instruirnos y deleitarnos. En este concepto, pues, examinemos el modo como fueron imponiendo su arte á Barcelona, los compositores de pasadas edades.

Las investigaciones realizadas hasta el presente, no nos permiten aventurarnos más allá de 1788, época desde la cual conocemos, por completo, el vuelo adquirido aquí por el arte italiano. El dominio absoluto que sobre nosotros ejercía la gran escuela

D. Francisco Porcell..	*Sueño y realidad.*	1853
	No más zarzuela.	1854
D. Gabriel Balart.	*Amor y arte..*	1862
	Rival y duende.	1863
	Un consejo de guerra..	1866
	El rapacín de Candas.	1866
	Los guardias del Rey de Siam.	1866
	El Tulipan de los Mares.	1871
D. Leandro Sûnyer.	*Los tíos de sus sobrinos..*	1862
	Las mujeres del siglo.	1867
	La político-manía.	1867
D. Baltasar Saldoni.	*Los maridos en las máscaras..*	1864
D. J. Anselmo Clavé..	*L'Aplech del Remey.*	1864
D. Antonio Rovira..	*Genaro el gondolero.*	1867
D. Andrés Vidal.	*Rosa y Felisa.*	1867
D. Teodoro Vilar.	*L' últim rey de Magnolia.*	1868
	Los pescadors de Sant Pol..	1879
D. Federico Serra.	*Los paquetaires.*	1870
D. N. Monfort.	*Azulina.*	1877
D. Joaquín Vehils..	*La Virgen del Pilar..*	1880
D. José Martí.	*Lo matrimoni civil.*	1880
Sanchez y Gabañach..	*La cova dels orbs.*	1881

(1) En las dos composiciones *A la voreta del mar* y *Lo desengany* debidas respectivamente á los maestros Goula y Baratta.

napolitana, limitado solo por las exigencias de un público, que en realidad no buscaba sino quien le entretuviese, revelóse en el decurso de aquellas temporadas, casi esclusivamente merced á los espectáculos de farsa. El estro bufo de aquella edad, con sus graciosos motivos y sus insignificantes acompañamientos, llenaba por completo las aspiraciones de nuestra sociedad, reposada y tranquila, que se deleitaba con los donaires y travesuras de los bufos, y que más apetecía sus *arias*, que encontrar un motivo de interés en el fondo de la acción dramática. Era aquel el estado primitivo de la afición musical en Barcelona, sencillo como la trama de los juguetes representados, pero afectando en su tono general, el sello de suprema distinción peculiar á la música de Italia. No tardó en variarse, andando el tiempo, esta primitiva fórmula de nuestro gusto musical, buscando su satisfacción los inteligentes de la época, al aparecer en el escenario de Santa Cruz las primeras composiciones de carácter sério.

Esta doble fuente de emociones, deparadas á los aficionados por la preponderante escuela bufa y el incipiente drama cantado, con la cooperación del coro, banda y comparsería —que podemos hacer remontar al año de 1805, bien con la representación de *Il trionfo de Judit* (1) ó de *Débora é Sisara*—

(1) **Anuncio teatral de 9 de Mayo de 1805**

Teatro: Hoy, á las cinco y media, se representa por la compañia Italiana, la opera, nueva heroica, titulada: *El Triunfo de Judit y Muerte de Olofernes:* su musica del celebre Guillelmi; en la que se presentará por primera vez á tan respetable Público el señor Andrés Bartolucci á desempeñar el papel de Olofernes, como tambien la señora Luisa Fineschi la parte de segunda Bufa. El drama estará exôrnado con su escenario nuevo y coros; y el mismo bayle de ayer.

(1) prepararon en su confluencia un mayor desarrollo de los espectáculos líricos en nuestra capital, que poco tardó en comprender la diferencia entre ambas direcciones, abanderizándose desde entonces, cada vez más, por la música propiamente dramática.

Hasta aquel momento nada conocía Barcelona del movimiento musical, como no fuese por con-

(1) **Anuncio teatral de 2 Diciembre de 1805**

Bondadoso Público

Teatro: Camila Guidi VANNINI, primera Bufa de este Teatro, penetrada del mas vivo reconocimiento, por la constante protección y disimulo con que siempre la has honrado, y en testimonio de la mas fina gratitud, se ha esmerado en coordinar un espectaculo para hoy dia 2 de Diciembre, que es el destinado á su Beneficio, el qual si no llena el sublime gusto que tienes acreditado, á lo menos te probará suficientemente que la Interesada no ha perdonado fatigas, ni diligencias para presentártelo lo mas variado y nuevo que la ha sido posible; pues ha procurado una reunión de partes enteramente nuevas, para formar un todo agradable, á lo menos por la novedad, quando hubiese tenido la desgracia de errar en la elección.

Dará principio á la función una comedia nueva, en un acto, titulada: *El Retorno de Paris*, ó *Boda desbaratada:* luego la Interesada, y el señor Francisco Lombardi, primer Bufo, cantarán una tonadilla nueva: despues de la qual los baylarines de medio carácter executarán un quarteto nuevo, y en seguida se cantará la opera nueva, en dos actos, *Debora y Sisa*, ya música del célebre señor maestro Guglielmi, la que intermediarán los Grotescos con una nueva y divertida pantomima de la composición del señor Evangelista Fiorelli.

Dicha opera será acompañada de coros, música militar y exôrnada con sus correspondientes decoraciones, un vistoso carro de triunfo tirado por caballos, y acompañamiento de guerreros á caballo y á pie, que executarán un combate.

Esta es la diversión que, llena de afecto, te dedica la que cifra su mayor gloria en servirte y merecer tus aplausos, y la que, ufana de esta expirante dicha, llevará á todas partes, como en triunfo, la grata, inextinguible memoria de tu generosidad, y no perecerá sino con la sensible *Camila*.

A las cinco.

ducto de su vecina Italia, y si el arte germánico ignorado por entero en nuestra ciudad, se iniciaba por las representaciones de una obra de Mozart y otra de Haydn ejecutadas por aquellas fechas, claro está que debían entregarse sin resistir á Rossini los *dilettanti* de Barcelona, desde el punto en que hiciese su aparición la música de aquel génio ilustre, que pretendió fundir en una ambas escuelas citadas.

«Si la paz entre la Italia musical y la Alemania hubiese podido pactarse—ha dicho Mr. H. Blaze de Bury en su *Rossini et son temps*—seguramente hubiera sido Rossini el hombre de tal solución. Discípulo de Haydn en el empleo de las disonancias y de las modulaciones, si supo introducir el claro-oscuro en su armonía, no sobrecargó por esto el cuadro. Antes que él ningún otro maestro italiano se había aproximado tanto del lado de Alemania, y sus más encarnizados enemigos le reconocen de buen grado que, las concesiones impuestas por las necesidades de su tiempo las aceptó Rossini sin abdicar ni un ápice de su individualidad, y que al pedir prestada su orquesta á los alemanes, dejóles en cambio por entero su metafísica. Agradar al público, cautivarle, arrastrarle, embriagarle, he ahí lo que buscó sobre todo Rossini y lo que logró; he ahí el incesante fin que se propuso con sus melodías, con sus motivos, con sus temas que acompañan las orquestas de Haydn y de Mozart. El autor de tantas obras inmortales supo conciliar, y esta será la mejor de sus glorias, el progreso de la armonía moderna, las conquistas de la instrumentación, con la imperiosa necesidad que sienten por la frase melódica los italianos».

Era, pues, un evidente progreso, el que significó aquí la aparición de Rossini, acaecida despues de terminada la guerra de la Independencia. Al sencillo y casi austero gusto clásico, sucedíale el brillante colorido de la nueva fórmula musical, que como una avalancha, arrastró tras de sí todas las voluntades. Había ya pasado, destruida por Rossini y sus imitadores, la época del antiguo arte, y cayeron por consecuencia, de lo alto de su pedestal los más afamados maestros, de entre los que lo habían realzado con sus trabajos. Trasunto nuestro escenario de lo sucedido en otras partes, pronto vió llegada la última hora del género napolitano, muerto de consunción al oirse por última vez *Semira*, 1816-17, —*Il matrimonio segreto*, 1822-23, —y *Le cantatrici villane*, 1832-33, —obras las más escogidas de Guglielmi, Cimarosa y Fioravanti.

Despues de esto, desvanecido el obstáculo que se oponía aunque debilmente al formal desarrollo de la idea rossiniana, plegóse el público por completo á las exigencias del moderno gusto, que elevó al colmo el entusiasmo de los barceloneses. Sojuzgados por la mágica potencia de aquel nuevo teatro, los aficionados de entonces, que perdieron por tal razón la ocasión de familiarizarse con las obras de los compositores alemanes, y alentados además en sus querencias por la insuperable valía de eximios cantantes ¿qué mucho que viviera en Barcelona lozana y preponderante la obra de Rossini en un período de cerca cincuenta años?

Las sucesivas transformaciones de la música, sin embargo, que engendraban variedad de estilos é informaban nuevas determinaciones en la esfera pura-

mente musical, debieron á su vez minar paulatinamente los fundamentos, de la obra del maestro italiano. El genio poderoso de Rossini, por tan distinta manera expresado en sus diferentes obras, y en sus varios géneros, que llena con su nombre toda una época, y que pasa á la historia como uno de los reformadores del sublime arte, obligado quizás por tener que escribir para el teatro italiano, por propensión innata y natural, ó por otra causa, prescindió en ocasiones del efecto dramático, que debía ante todo ser el objeto primordial de sus trabajos, no llegando á alcanzar la plenitud de sus facultades, hasta que estableció estrechas relaciones con la escena francesa. « Rossini —ha escrito el repetido autor— no sabe abandonar una melodía que le agrada; en él domina el oido á su propio carácter, y cuando estas dos direcciones llevan aires de no querer hacer vida comun, como él detesta las reyertas domésticas, ni se toma la molestia de lograr entre ellas un acuerdo. De aquí los numerosos contrasentidos en que cae su música, de aquí tantos motivos que no son otra cosa que variaciones; de aquí esos gorgeos, esos trinos, ese diluvio de notas cromáticas que pueden tener su lugar marcado en un intermedio, pero que son insoportables cuando se repiten invariablemente por cualquier causa, sin relación con la situación escénica ni con los caracteres de los personajes. »

Las primitivas maneras del maestro debían, pues, sufrir rudo contratiempo, á medida que fuesen avanzando los años, cuando el gusto se variase paulatinamente y se precisase con mayor exactitud los derroteros del canto dramático; ofreciéndonos una demostración más de esta indudable verdad, el

curso seguido por las obras del gran compositor, en el escenario de nuestros teatros. Desde 1815 á 1850 por lo menos, fueron ellas el pasto diario que alimentó la afición barcelonesa. Despues, solo el arte incomparable de las hermanas Marchissio, las célebres cantatrices que comparara con la Malibran y la Sontag, la crítica parisien, pudo hacer revivir un dia las mejores creaciones de Rossini, oyéndose por última vez en Barcelona, Il nuovo *Mossé*, 1866-67, —*Cenerêntola*, *Semirámide* y *Matilde di Shabran*, 1867-68, —debiendo considerarse como aisladas reproducciones, *L' Italiana in Algeri*, 1869-70, —*Otello*, 1875-76, —y otra vez la *Semirámide*, 1884-85. La gloria del insigne reformador, por lo demás, no debe juzgarse ofuscada, ni hay peligro que lo sea jamás entre nosotros. Vivirá eternamente como su asombroso *Guglielmo*, uno de los mejores eslabones en la cadena del progreso músico universal, y por si algo faltara á completar la fama de Rossini, bastaría recordar la memoria de *Il barbiere*, la obra maestra del género bufo, que tan bien pinta las varias actitudes de su autor, y cuya música es la que se ha reproducido mayor número de temporadas en esta ciudad, desde los tiempos de Adelaida Sala, hasta los recientes ecos de la divina Patti.

Un nuevo paso en la elaboración del gusto artístico musical de la ciudad, ofreciéronle otros compositores italianos, en la época misma en que floreciera Rossini. La convención y artificio que encubría muchas veces con sus galas, la ausencia de la idea en el estilo rossiniano, inició una nueva dirección que podemos llamar del sentimiento, y que buscó

su típica caracterización en los efectos del claro-oscuro, contraponiéndolos á la mayor brillantez del canto glosado. Este mayor realce en la expresión del efecto dramático, envuelto todavía en sus toques generales por la imprescindible influencia de Rossini, ganóse desde luego aquí gran número de adeptos y partidarios, amantes, como se comprende, de la verdad escénica, que admiraban por entre los primores de un lenguaje más natural, y por ende más humano. La apoquedad, sin embargo, de este movimiento, con la circunstancia de morir Bellini, cuando más se notaban los progresos de esta nueva dirección, y el confundirse bien pronto con las producciones del teatro francés, las obras de su imitador y continuador Donizetti, cuando Rossini terminaba con *Guglielmo* su carrera, y Meyerbeer asumía en su prestigio la tarea de señalar nuevos horizontes al arte, contribuyeron en fuerza de su misma incertidumbre, y por causas que han de referirse naturalmente á nuestra descuidada gestión artística, á retardar el progreso musical de Barcelona, que había de sustituir la ya callada musa de Rossini, por nuevo agente impulsor, digno en todos conceptos de la grandeza pasada.

El paréntesis de cerca veinte años, trascurrido desde que enmudeciera Rossini hasta el entronizamiento de Meyerbeer, perdímoslo lastimosamente en infructuosas divagaciones, que no nos han proporcionado á la larga otra cosa que desengaños. Así como el genio del autor del *Otello* y *Semirámide* impidió la introducción aquí del teatro alemán, convirtiéndonos en partidarios acérrimos de la música de Italia, el cariño desmedido al arte de

ese país contribuyó á retardar la aparición del *grand-opera*, que hasta hoy nos ha tenido separados de Wagner. Poco atentos á fundar sobre bases sólidas la existencia de la ópera, no como objeto de entretenimiento y sí con el fin de estatuir el camino de una verdadera educación musical, olvidamos el papel representado por el Teatro Principal al popularizar la obra de Rossini; desconocimos la naturaleza del sentido artístico que por ser ley eterna y universal, debe constantemente evolucionarse y perdimos en definitiva el puesto alcanzado, que no hemos sabido recuperar desde entonces.

La rutina, único agente que valió por todos en la dirección de nuestros espectáculos, hizo que Barcelona pretendiese hallar en la tradición italiana, el último punto de perfección musical, aun después de haber perdido á Rossini, y como esto no era así, escrito ya el *Roberto* —1831— hemos de considerar perniciosa la continuación en esta ciudad de la influencia italiana. Ello nos explica suficientemente el que constituyan todavía parte de nuestro repertorio tantas obras de abolengo ultramontano, y que confundidas entre otras mil de casi olvidados autores, hayan llegado á nuestros dias partituras de formas anticuadas y convencionales. (1). Porque es necesario que así conste; si el arte músico no obedece á reglas fijas é invariables, sino que se inspira principalmente en la imaginación, variando constantemente la forma y traduciéndose á la realidad periódicamente, en sucesivos aspectos, no es posible se estacione en un punto determina-

(1) Véase en corroboración de lo dicho el *Estado demostrativo*, que va en el lugar correspondiente de este libro.

do, del que no haya de pasar jamás por respetos infundados. Y el arte músico dramático, que arranca de Palestrina, y se perpetua en la historia por Luli y Gluch y por Mozart y Haydn, fué nuevamente italiano con Rossini, para pasar otra vez á Francia con Meyerbeer, y á Alemania con Wagner, debiendo continuar Barcelona el camino de su progreso por la escuela del *grand-opera,* hasta llegar al drama musical contemporáneo.

Convencidos, por último, nuestros empresarios de la imperiosa necesidad en que se veían de cambiar el repertorio, no en fuerza de un procedimiento artístico, sino por ineficacia del género de Verdi, impotente él solo para marcar una nueva determinación en la esfera lírico dramática, apelóse de una vez al teatro de Meyerbeer, extendiéndose desde 1855, fecha en que se estrenó *Gli Ugonotti*, la afición barcelonesa por los fértiles campos de la escuela meyerbiana.

Ya no era solamente el fuego de la inspiracion el que alentaba con su mágico poder las diferentes situaciones musicales. A los explendores del arte uníanse los recursos del estudio; la palabra cantada pugnaba ya en determinados pasajes por buscar el tono más natural con que expresar los afectos, y dar vida á las situaciones mientras que de otra parte, los argumentos escogidos para ser puestos en música, realzados en su conjunto por la poderosa concepción del maestro, acusaban el sentido tendencioso de una escuela, que por poner al servicio de la música todos los medios necesarios de expresar la verdad, combinando los géneros en equilibrada proporción, ha merecido el sobrenombre de ecléctica.

Barcelona que tuviera anteriormente nuevas del arte de Meyerbeer, admiró, como sigue admirando todavía, las grandes obras de este maestro, pero con las salvedades mismas que imponen á su devoción, las propias circunstancias de aquellas composiciones; con entusiasmo siempre creciente la formidable explosión de las luchas intestinas, que tanta sangre derramaron en aras de la cruel intolerancia religiosa, y con señales de menor intensidad, los románticos conflictos del príncipe de Sicilia, y el grito de rebelión de la secta anabaptista.

Siguieron dominando aquí, en consecuencia los adelantos propios del estilo francés con sus ricas combinaciones de efectos, sus potentes sonoridades, y el aliño y propiedad desplegados en lo más culminante de sus situaciones; y como todas estas circunstancias convertían al *grand-opera* en la más alta representación del género lírico dramático, á él se acogieron los aficionados, ávidos de compartir con el arte del canto, su admiración por los conjuntos corales y los divertimientos de baile.

Así, intermediando con las óperas de espectáculo los últimos progresos de la escuela italiana, con las más recientes creaciones de Verdi sobre todo, ha ido sosteniéndose el gusto por la música en esta población, que se encuentra en la época presente muy lejos de haber alcanzado lo que se estima actualmente, como supremo ideal del arte.

Efectivamente, allá en el fondo de la moderna Alemania, y en la ciudad santa de Bayreuth, brilla con vivísimo resplandor la obra de reforma predicada por Wagner. No va encaminada á divertir y á entretener, razón por la que muchos han renegado

de ella, sino que pretende el cultivo del espíritu y la satisfacción, por el estudio, de esta necesidad. Partiendo del concepto que la ópera merecía á los ilustres Gluch y Mozart, por lo que se refiere á la declamación, y prohijando, hasta erigirlas en sistema, las frases características con que Weber y Meyerbeer subrayaron las principales situaciones de sus obras, tiende la moderna escuela á la absoluta compenetración de la música y la poesía, dentro la unidad necesaria y la acción dramática. En frente del teatro musical anterior, no es la obra de Wagner otra cosa que la completa negación de lo existente. Ya no se trata de un *Roberto*, de un *Vasco* ó de un *Raoul*, personajes nulos y sin ningún valor, introducidos en la ópera, no en las condiciones de un verdadero carácter, sino para dar ocasión de formar á su alrededor, una trama fecundísima en accidentes inesperados. El sujeto del drama musical, por el contrario, ha de pensar, sentir y obrar, como obran, sienten y piensan los séres humanos, y no de cualquier modo, sino en su medio adecuado de expresión, es decir, con la palabra declamada. La música, dentro de los límites de su esfera, ayuda, refuerza y agranda el cuadro de la situación escénica, expresando con su lenguaje particular el conjunto de toda la acción, combinando con sus principales frases y sus temas fundamentales, el fondo de pasión y la lucha de sentimientos, que informan el total de la accion representada. Huelgan por consiguiente los cortes convencionales, que convierten á la ópera en una suma de fragmentos; estorban por idéntica razón los intermedios de baile, como elemento secundario que distrae la

atención principal; sobra también el anacronismo del coro, que en muy contadas excepciones habrá de sustituir á la agrupación de la comparsería, y corre por todas estas razones, fácil y desembarazada la acción, circunscrita al uso clásico, en sus tres partes de exposición, nudo y desenlace. Equilibradas así en exacta proporción la música y la poesía, como artes hermanas, fundidas en el recitativo contínuo ó en la melodía infinita, que tanto valen en sí ambas locuciones expresadas, desaparece, es verdad, el cantante de nuestros ensueños y de nuestras ilusiones, pero aumenta la importancia del intérprete, que se encuentra por este procedimiento en mejor situación de hacer resaltar su propia individualidad, por lo que se refiere á las representaciones dramático-musicales.

No diremos cuál pueda ser el fallo que reserve la posteridad, á la obra del reformador alemán, pero cuando observamos la decisiva influencia de la declamación notada, que con el *Sigurd* de Reyer pasó ya á la escuela francesa, como acaba de franquear con el *Otello* de Verdi los límites del arte italiano, prodúcenos hondo desencanto la certidumbre de nuestro atraso musical, que aun conociendo el *Vascello fantasma*, el *Tannhäuser* y el *Lohengrin,* apenas se ha llegado á entrever lo que sea la reforma de Wagner.

APÉNDICES

APÉNDICE NÚMERO 1

REAL PRIVILEGIO

que concedió la Magestad de Felipe II Rey de las Españas, (de feliz memoria) al Hospital General de Santa Cruz de Barcelona, acerca del Arrendamiento de las Comedias.

Nos Don Felipe, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Aragon, de Leon, de las dos Sicilias, de Jerusalem, de Portugal, de Ungria, de Dalmacia, de Croacia, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdova, de Córcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarves, de Algeciras, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, y de las Islas Orientales, y Occidentales Islas, y tierra firme del Mar Océano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brabante, de Milán, de Atenas y de Neopatria; Conde de Abspurg, de Flandes, de Tirol, de Barcelona, de Rosellón y Cerdaña: Marqués de Oristan, y de Goceano; &c. Por quanto por parte de los Administradores del Hospital General de Santa Cruz de nuestra Ciudad de Barcelona nos ha sido hecha relación:

Que como las rentas, y entradas, que el dicho Hospital tiene, sean muy pocas, y grandes los gastos, que en él se ofrecen, por la multitud de pobres, y enfermos, que en él se recogen, padecen muy grandes necessidades; suplicándonos humilmente, que para algun remedio de

ella, fuessemos servidos conceder, y otorgarlos, que llegando á la dicha Ciudad qualesquiera Comediantes, ó Representantes Comedias, no puedan representar aquellas, sino en la parte, ó lugar donde el dicho Hospital, ó sus Administradores les señalaren, de manera, que les pueda resultar el provecho, que en otras partes se podrá aver, y suelen pagar, assi los que representan, como los que van á oir las dichas Comedias. Y Nos por consideración de lo susodicho, lo avemos tenido por bien. Porende con tenor de la presente de nuestra cierta ciencia, y Real autoridad liberalmente, y consulta, concedemos, y otorgamos de gracia especial á los dichos Administradores, que aora son, ó por tiempo fueren de dicho Hospital General de Santa Cruz de la nuestra Ciudad de Barcelona, que siempre, que acudieren en ella qualesquier Representantes, ó Comediantes de qualquier suerte, ó condicion que sean, no puedan representar aquellas en ningunos lugares públicos, sino á donde les fuere señalado por dichos Administradores: de manera, que al dicho Hospital le resulten, y ayan de resultar todos aquellos provechos, que en otras partes se podrian aver, y han acostumbrado pagar, assi los Representantes, como los que van á oir dichas comedias: Queremos, empero, que no puedan ser representadas, sino aquellas, que primero fueren aprobadas por el Obispo, ó Inquisidores de Barcelona. Por lo qual al Serénísimo Don Felipe Príncipe de las Asturias, y de Gerona, Duque de Calabria, y de Momblanch, Hijo Primogénito Nuestro muy amado, y despues de nuestros cargos, y felices dias en todos nuestros Reynos, y Señorios, inmediato Heredero, y legítimo Successor, declarándole nuestra voluntad, le dezimos, y rogamos, y á los Ilustre nuestro Lugartiniente, y Capitan General Venerable, Magníficos, y amados Consejeros nuestros, Canciller, Regente la Cancilleria, y Doctores de nuestra Real Audiencia, Portanvezes de nuestro General Governador, Maestre Racional, Bayle General,

Vegueres, Bayles, Sots-Vegueres, Sots-Bayles, Alguaziles, Vergueros, Porteros, y otros cualesquier Oficiales, y Súbditos nuestros, en los nuestros Principado de Cataluña, y Condados de Rosellon, y Cerdaña, constituidos, y constituidores, dezimos, y expressamente mandamos, que la presente nuestra gracia, y merced, y todo lo en ella contenido juxta su série, y tenor, tengan, guarden y observen, tener, guardar, y observar hagan firmemente, y no hagan, ni permitan, que sea hecho lo contrario, en manera alguna si el dicho Sereníssimo Príncipe nos desea complacer, y los demás Oficiales, y Súbditos nuestros, nuestra gracia tienen cara, y allande de nuestra ira, é indignación, en pena de mil florines de oro de Aragon de los bienes del que lo contrario hiziere, irremisiblemente exigidores, y á nuestros Reales Cofres aplicadores, desean no incurrir. En testimonio de lo qual mandamos despachar la presente, con nuestro Sello Real comun pendiente sellada. Dada en la nuestra Villa de Madrid, á veinte y cinco dias del mes de Julio, del año del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo de mil quinientos ochenta y siete, y de nuestros Reynos, es á saber de la citerior Sicilia, y de Jerusalem, treinta y cuatro: de Castilla, de Aragon, y ulterior Sicilia, y de los demás, treinta y dos; y de Portugal, ocho.

Yo el Rey.

(Impreso antiguo sin fecha ni pie de imprenta. existente en el Archivo del Hospital de Santa Cruz.)

APÉNDICE NUMERO 2

RELACIO DE VISURA

Nosaltres Hieroni Matxi y Pere Blay mestres de cases ciutedans de Barcelona per orde dels Senyors Administradors del Hospital General y de Monserrat Santacana mestre de cases ço es per part de dits Senyors Administradors Pere Blay y per part de dit mestre Santacana Hieroni Matxi aven vista regoneguda y judicada tota la obra que dit mestre a feta en lo Theatro ó casa de Comedias fins lo dia present conforme esta obligat á fer en dues capitulacións firmades y jurades la primera á 9 Desembre 1596 y la segona á 21 Novembre 1597 y la obra que á dit mestre Santacana li resta per afer acabar y aperfeccionar á tot compliment conforme dites capitulacions y lo valor della y tambe la obra que a feta de mes y de manco segons sa obligació les quals coses totes per nosaltres y judicades tenint esguart á las relacions de les visures que fins avuy se son fetes y aguda rao de totes elles y altrament de dites obres avem vist igualant rematant tota cosa fins á dit dia y fem la relacio tots dos conformes seguint lorde de les dites capitulacions y advertencies donades per part de dits Senyors Administradors y memorial donat per dit mestre la qual es del modo seguent.

Eprimerament comensant per la primera capitulacio. En lo primer capitol y responent á la primera advertencia diem que lo dit mre. a complit ab sa obligacio.

Mes en lo segon capitol Responent á la segona advertencia diem que lo dit mre. no sols a complit ab sa obligacio mes encara á fet de mes en les gruxes de les parets del Theatro on en son lloch se haura rao y en lo que dit mre. habia de fer voltes als portals y finestres y non a fet diem que no importa ans esta be de la manera questa fet ab llindes perque se li habia de pagar a rao 4 ₰ per cada cana y al dit mre. tot li here una matexa cosa y perque si mes treball y tenia mes se li habia de pagar y al Hospital es estat profit per no haber costat tant com guera costat ab cantons.

Mes en lo tercer capitol Responent á la tercera advertencia diem que en sis finestres trobam que falten á les jussanes la exida ab xamfra en son lloch se posará lo preu y en lo demes lo mre. a complit ab sa obligacio.

SEGONA CAPITULACIÓ

Mes en lo primer capitol de la segona capitulació Responent á la primera advertencia diem que los 12 fonaments que lo dit mre. sta obligat a fer yals a fets y perque sols los sis se aprofiten que venen... dels esperons y no mes sols aquexos se han de rellevar del compte de les canes y no mes en son lloch sen aura rao en lo demes del que ell a fet y dexat de fer en dit capitol diem que ja sen hague rao ab una relacio feta á 21 Desembre 1598 per nosaltres dos susdits ab altres dos mrs. que forem quatre tots junts y per ço y perque sta bé de la manera que diu la dita Relacio á ella nos remetem.

	Lliures.	Sous.	Diners.
Mes en lo segon capítol Responent á la segona advertencia diem que lo dit mre. a de acabar lo que falta á una part y altra de las barbades de la teulada gran ço es á la part del			

	Lliures.	Sous.	Diners.
carreró y á la part den Santa Pau conforme diu lo dit capitol y si laygua pluvial á la part del carrero entre dins del Theatro causan lo ben que ley fa anar y no que la obra estiga mal feta y perque es feina que ell a de fer posam lo que pot valer pode mes ó manco per lo qual judicam.	4		
Mes en lo tercer capitol Responent á la tercera advertencia diem que lo cultell sobre la paret de la casa entra en lo preufet y no se a de posar en lo compte de les canes y tambe lo enderrocar de les parets y tapies del pati lo preu se a de rellevar per entrar en lo primer preufet en son lloch sen aurá rao per posaro tot arreu. En lo demes que resta per afer que es pujar 26 puns la paret á les dues parts del pati y feri merlets desobre y fer los dos portals de pedra picada ab ses teuladetes per guardar les portes que nos banyen per lo qual judicam.	90		
Mes en lo quart capitol Responent á la quarta advertencia diem que lo enrajolar del Theatro y pati dels tarongers ab lo fer dels padrissos conforme diu lo dit capitol judicam.	50		
Mes en lo quint capitol diem que lo dit mre. sta obligat en compli lo contengut en ell per lo qual judicam..	26		
Mes en lo sisé capitol diem que lo dit			

	Lliures.	Sous.	Diners.
mre. sta obligat en compli lo contengut en ell y alsar la paret del ortet dels farsaires per lo qual judicam..	34		
Y en lo que a respecte á les parets de les instanties per cadires y bancas axi la dels esperons com la del carrero diem que no se han de rellevar del compte de les canes perque lo mre. a complit ab sa obligacio en fer la paret que clou y fa instantie ab lo portal de pedra picada que sens ella non seria. Lo portal per els farsaires ya estave fet y ses hagut de llevar la paret la escaleta y baranes á les escales de las necessaries y en son lloch sen aura rao y se posará lo preu.			
Mes en lo seté capitol Responent á la setena advertencia diem que lo dit mre. a complit ab sa obligacio ab tot sino es emblancar lo guarda roba casa vella y altres instanties per lo qual judicam.	10		
La rexa per lo vestuari portal y escala per los Senyors Administradors y rexa pera donar claror á dita escala en son lloch se posará lo preu per ser feyna de manco.			
Mes en lo vuyte capitol Responent á la vuytena advertencia diem que lo dit mre. resta obligat á fer y complir tot lo contengut en ell per lo qual judicam.	21		
En lo de la mudansa dels pilans diem			

	Lliures.	Sous.	Diners.
que ya sen a agut rao en la sobredita Relació feta á 21 de Desembre 1598 y sabem que sta be de aquexa manera y es rao que cada part fassa del seu y per ço noy diem altre cosa.			
Suma que se han de detenir los Senyors Administradors per poderse acabar la obra conforme á las capitulacions.	235		
La obra que trobam á dexat de fer dit mre. Santacana que se ha de fer y es obra de manco conforme las dues capitulacions lo preu y valor sia de llevar del preufet es lo seguent:			
Primo en lo tercer capitol de la primera capitulacio faltan las exidas ab xamfra á sis finestres que al respecte valen.	1		
Mes en lo tercer capitol de la segona capitulacio se a de llevar del preufet lo enderrocar les tapies y parets del pati dels tarongers per estari obligat lo mre. en lo primer preufet lo valor diem que sia lo ques judica en la Relacio feta á 21 Desembre 1598.	6		
Mes en dit capitol lo portal per entrar les dones ab la teuladeta desobre y alsar la paret de la scala	8		
Mes dues jussanes que falten á les finestres grans valen..	1	4	
Mes en lo sise capitol falten les baranes á les escales de las necessaries y la escaleta dels farsaires val.. .	1	12	

	Lliures.	Sous.	Diners.
Lo portal ya estava fet les pedres son en lo portal del hortet y no les comptam.			
Mes en lo sete capitòl la rexa del vestuari portal y escala ab rexa pera donar claror á dita escala per els Senyors Administradors.. . . .	8		
Suma la obra de manco deixada de fer.	25	16	
La obra que dit mre. á feta de mes que no sta obligat fins lo dia present es la seguent.			
Primo alsar la teulada gran mes del que tenia obligacio en que y agut moltes mes canes de teulada tenin esguart als trevalls y gastos que li a causat de mes per haberse agut de fer bastides per estar los treballadors y poder tenir les gavetes per lo qual judicam.	25		
Mes en la casa vella lo que habia de fer de teulada y a fet de terrat per lo qual judicam.	4		
Mes en lo vestuari a desfet un sostre per estar podrides les bigues y la tornat á fe per lo qual judicam. .	4		
Mes per haber fetes les parets del Theatro $^1/_4$ mes groses que no sta obligat al respecte de canes valen.	10		
Suma de la obra feta de mes. . .	43		

Compte fet per menut de tots los fonaments y parets que se han de pagar á canes á rao 15 $ cana.

	Lliures.	Sous.	Diners.
Primo lo fonament y paret de tramontana y San Pau son 119 cs. p. á rao 15 ₰ valen.	89	5	
Mes lo fonament y paret de..... y carreró son 119 cs. p. á rao 15 ₰ valen.	89	5	
Mes lo fonament y paret de llevant y enfront son 104 cs. p. á rao 15 ₰ valen.	78		
Mes tot lo cultell sobre dita paret 29 cs. 4 p. á rao 15 ₰ valen..	22	2	6
Mes lo fonament y paret de ponent y detras ab lo cultell que li toca son 54 cs. 4 p. á rao 15 ₰ valen.. . .	40	2	6
Mes la part trasera crescuda ab cultell á mes del preufet 6 cs. p. á rao 15 ₰ valen.	4	4	
Suma de les cortines 431 cs. á rao 15 ₰ valen.	323	5	
Mes los sinch esperons de la part de Santa Pau á rao 21 cs. 2 p. 2 q. entre fonament y paret de cada esperó son 106 cs. 4 p. 2 q. á rao 15 ₰ valen.	79	18	5
Mes los sinch del altre part de carreró á rao 26 cs. 3 p. 1/4 cada esperó son 132 cs. p. 1/4 á rao 15 ₰ valen. . .	99		5 11/13
Mes los ganxos dels esperons sobre las parets del costats sobre la teulada gran cada esperó es mitja cana son tots 5 cs. p. a rao 15 ₰ valen. . .	3	15	
Mes la paret del canto la que passa mes que son front 3 cs. p. á rao 15 ₰ valen.	2	5	
Suma de totes las canes de les parets 677 cs. 4 p. 3/4 á rao 15 ₰ valen..	508	3	10 31/48

	Lliures.	Sous.	Diners.
Los 12 fonaments que lo mre. sta obligat á fer y als a fets y a complit ab sa obligacio mes perque los sis entreu en los esperons y no mes sols aquexos se han de llevar del compte de les canes es en cada espero 1 $c^{s.}$ 2 p. $^{1}/_{8}$ son en tots los 6 esperons 7 $c^{s.}$ 4 p. $^{3}/_{4}$ á rao 15 ₰ valen. . .	5	13	5 $^{31}/_{48}$
Rellevat lo sobre dit partit del compte de altres resten pagadores al dit mre. 670 canes de paret á rao de 15 ₰ cada cana valen..	502	10	

Compte per menut dels cantons llindes y jussanes que van á pesses ço en lo canto á rao 4 ₰ y les llindes y jussanes á rao 12 ₰ per cada pessa.

	Cantons.
Primo 3 llindes als tres portals de las necessaries á la part de Santa Pau..	30
Mes 2 llindes y jussanes á la finestre detras á la part de la montaña..	20
Mes 2 llindes y jussanes á la finestre de baix de aquesta.	6
Mes 6 llindes y jussanes als tres portals del enfront del Theatro..	40
Mes 10 llindes y jussanes á portals y 3 finestres al primer sostre al enfront..	38
Mes 6 llindes y jussanes á 3 finestres del segon sostre al enfront. . . . , ...	42
Mes 1 llinde á la finestra mes alta del enfront. . .	18
Mes 12 llindes y jussanes á 6 finestres del carreró y costat del Theatro.	29
Mes alsar la finestra del detras mes de la obligacio.	8
Mes tres cantonades del Theatro.	47
42 llindes y jussanes son en totes y los cantons son.	278

	Lliures.	Sous.	Diners.
Valen 42 llindes y jussanes a rao 12 ℔ cada una..	25	4	
Valen 278 cantons a rao 4 ℔ cada cantó.	55	12	
	80	16	
En suma y remat de tot lo preufet que mre. Santacana a de aver per rao de la primera capitulacio per lo enderrocar.	30		
Mes per rao de la segona capitulacio y de son preufet acabat que sia. .	750		
Mes per un preufet de paraula segons diu dit mre. Santacana.	40		
Mes per la obra feta de mes conforme lo compte desobre escrit.. . . .	43		
Mes per las 670 canes pagaderes de parets y fonaments.	502	10	
Mes per 42 llindes y jussanes y 278 cantons desobre escrites.. . . .	80	16	
Mes per rao de la visura feta la Relacio á 21 Desembre 1598. . .	65	2	
Suma de tots los preus.	1,511	8	
Llevantne lo que es dexat de fer que es obra de manco que es. . . .	25	16	
Resta en net per al mre..	1,485	12	

De ço se a de llevar los diners arrebuts dit mre. Santacana y per la obra que li resta acabar al dit mtre. se a menester 235 ℔.

Aquet es nostre vot y parer tots dos conformes y firmats de nostres mans avuy á 26 de febrer de 1603.

Yo Hieroni Matxi. Yo Pere Blay.

(Del *Cronicon* ó Anales de la Casa teatro de Barcelona, en el Archivo del Hospital).

APÉNDICE NÚMERO 3

ROMANCE: *En elogio del Señor Maestro Tozzi por la bellisima Música que puso á la ópera:* **El amor de la pátria** *ó* **Córdoba librada de los moros.**

El dulce amor de la Patria
Inspira acciones heroicas,
Esto se ve cada día
Y lo cuentan las historias.
  El amor propio en el hombre
Le hace aplicar muchas horas,
A efecto de distinguirse
De los demás en sus obras.
  Con la emulación y el genio
Se hacen empresas pasmosas,
Y las Ciencias y las Artes
A su cumbre se remontan
  La Música en nuestro siglo
¿Qué incrementos ya no toma?
¡Qué sublimes consonancias!
¿Con qué ideas no se adorna?
  Cuando la bella poesía
Forma cantos que enamoran;
La Música da á estos cantos
Toda el alma que les toca.
  De la Música teatral
Hoy habla mi pluma tosca

Y de la que hemos oido
En esta última Ópera.
Chiari, clarísimo Poeta,
Compuso en Zarzuela hermosa,
El bello (Amor de la Patria)
Que echó los moros de Córdova.
Apolo al oir el metro
Y tan selecta Prosa,
Dixo y mandó, que en sublime
Música se nos componga.
Pasó á los campos Eliseos
Para conseguir tal gloria,
Y halló que las Liras suaves
Antiguas estaban broncas.
Euterpe á su desconsuelo
Le dixo muy cariñosa
Que encontraria una Lira
Apropósito en Europa.
Que me dices le responde;
¿En donde está? En Barcelona;
Le dixo, que es el emporio
De habilidades y glorias.
Acudió Apolo al Teatro
Y vio á Tozzi y vio su Aurora,
Que le aclaró las tinieblas,
Que le servian de sombras.
A él le dió la comision
De poner al verso en solfa;
Oyola con mucho agrado,
Y no le puso una nota.
Aplaudido ya de Apolo,
Y de Euterpe prodigiosa,
Con el sacro Laurel verde
Su cabeza le coronan.
Por el claustro de las Musas

Llevas Capirote y Borla,
Y graduado de Maestro,
Ó noble Tozzi te asomas.
   Aunque de envidia te ladren
No temas perros ni zorras,
Que éstos nunca morder pueden
Tus finas y grandes obras.
   Y quando algun señorito
Preciado por su Bandóla,
Note tu solfa cargada
Vé, que el es corto de cholla.
   Que embelesen con sus aires
Sirenas encantadoras;
Que hagan resonar las aguas
Los Tritones con sus trompas;
   Que Eolo, que manda el viento,
Halle harmonia en las hojas;
Que Pan con su flauta dulce
Asombre las cinco zonas;
   Que Airon la vida deba
A una cítara harmoniosa,
Y que un Delfin á su espalda
Lo llevase hasta la Costa;
   Que Terprando apaciguase
Con su Lira, en pocas horas
De un gran Pueblo amotinado
Las formidables olas;
   Que atrayendo Amphion suave
Los peñascos duros ponga
Firmes murallas á Thebas
Al són de su harpa sonora;
   Que Orfeo, Músico fino,
Suspendiese á las personas,
A las fieras, al Letéo,
Y á cuanto la tierra borda;

Son fábulas ó mentiras,
Que en efecto nada importan;
Tu sí, Tozzi, que embelesas,
Y mueves las almas todas.
Las pasiones nos excitas,
Conforme á ti acomoda,
Que es el efecto mas puro
Del Musical idioma.
Minerva, oyendo las voces
Del Melodrama, virtuosa
Te busca, te halla, te abraza,
En premio de tu grande obra.
Y al lado de los Maestros
Mas sabios se te coloca,
Y te se labra una Estátua
Para la eterna memoria.
Tu has pasmado á los oyentes
Que entienden todas tus Glosas;
Mas mi Lira al compas falta,
Y á Dios, la cuerda está rota.

(Del *Diario de Barcelona* del miércoles 6 de Febrero de 1793).

APÉNDICE NÚMERO 4

AVISO TEATRAL

AL PÚBLICO

El Teatro es el principal ramo de Policia de toda Nación culta, siendo el barómetro que ofrece á primera vista el grado en que se hallan las Ciencias y las Artes: penetrado el sábio Gobierno de la presente Ciudad de estos conocimientos, y deseoso de mejorar el de ella en todo quanto sea compatible con sus productos, ha dispensado su protección auxîlios á D. *Melchor Ronzi,* Músico de Cámara honorario de S. M., y puesto á su cuidado la Empresa por quatro años de obligación, y otros quatro voluntarios; y este Profesor queriendo corresponder á la generosidad del Magistrado, ha empleado y emplea todos los medios posibles para verificar la deseada reforma; y sin embargo que ha tenido y tiene muchos obstáculos que vencer, tanto en los ajustes de las Partes, como en otros ramos menos interesantes, ha mejorado y aumentado la Compañia Española, no ha hecho nada menos con la de Opera, y trae Director, y primeros y segundos Baylarines sérios, Figurantes, etc. para la de Bayle, habiendo tenido la mayor parte de los nuevos Individuos que componen las dos Compañias Italianas, una aceptacion general en los Teatros de las principales Cortes de Europa: tambien

ha escriturado á ocho Profesores de música extrangeros, algunos de ellos tan célebres en sus instrumentos, que son los únicos en su clase; todo con el objeto de poner una brillantisíma orquesta' nunca vista en Barcelona. No se manifiesta al Público el pormenor de las otras mejoras que se harán en el Escenario y Anfiteatro: la compostura de las Lunetas: el engrandecimiento de la Orquesta: el telon del Sipario, nuevo: la propiedad y magnificencia en las Decoraciones: la decencia en la servidumbre de la Escena; y asi mismo en el Vestuario de las Operas y Bayles, como tambien en el de los Comparsas de las tres Compañias, darán una idea nada equivoca al ilustrado Público de esta Ciudad de que los conatos del nuevo Empresario se dirigen mas á la gloria que al interés; y si á los Barceloneses les fuesen gratos sus primeros desvelos, y le favorecen concurriendo á los grandes Espectaculos que ofrece dar, se lisonjea de que en el discurso del tiempo de su Empresa, pondrá este Teatro en un estado de brillantez y decoro, que servirá de modelo á todos los de la Nacion.

Se ha propuesto indispensablemente dar en cada mes quatro ó cinco funciones nuevas la Compañia Española, y de consiguiente algunos nuevos Sainetes. Lo selecto de las Piezas unido al bello gusto de la música de las Operas, que son de los mas célebres y modernos Autores, y la grandiosidad y magnificencia de los Bayles que se executarán formarán un conjunto de recreacion, á que es por todos titulos acrehedor tan benemérito Pueblo.

Los amantes del buen gusto, que en la Córte hayan visto los Oratorios de música y versos que dicho Profesor ha puesto en Escena por repetidas Quaresmas, causando general sorpresa, conocerán quan corto se queda en la exageracion de sus promesas, y no dudarán de la sublimidad con que procurará exôrnar los que se executen en este Teatro en todo tiempo.

COMPAÑÍA ESPAÑOLA

director y Poeta

DON LUCIANO FRANCISCO COMELLA

Actrices de carácter sério.

Sra.	María Vazquez..	Nueva.
»	Cecilia Aguin.	Id.
»	María Dolores Pinto. . .	
»	Vicenta Martínez. . . .	
»	María Chocomuli. . . .	

De carácter jocoso.

Sra.	María Morante.. . . .	Condicionalmente.
»	María Dolores Calvo. . .	Bayla-nueva.
»	Concepción Dalmasa Lledó	Canta-nueva.

Para cantar tonadillas.

Sra.	N.	
»	Concepción Lledó.. . .	

Actores de carácter sério.

Sr.	Agustin Llopiz.	Nuevo.
»	Tiburcio Solisbella.. . .	Canta.
»	Francisco Chiner y Ruiz..	Id.
»	Evaristo Gonzalez.	Nuevo.
»	Alfonso Montero. . . .	Id.
»	Juan de Dios..	
»	Tomas Barrasa.	Bayla.
»	Joaquin Lledó.	Canta-nuevo.

Supernumerario.

Sr.	Eugenio Perez.	Nuevo.

De carácter anciano.

Sr. Angel Robles. . . . . Canta nuevo.
» Juan Bautista Gippini. .
» Josef Chavarría.. . . .

De carácter jocoso.

Sr. Dionisio Ibaña. . . . . Canta.
» Mariano Segarra. . . . Id.

Galán de Música.

Sr. Juan Canedo. . . . . Nuevo.

Apuntadores.

Sr. Diego del Castillo. . . .
» Francisco Morante.. . .
» Justo German. . . . . Nuevo.

Director de la Maquinaria y Pintores.

D. José Luccini.. . . . .
» Cesar Carnevalli. . . .

Maestro de Música.

D. N. N. . . . .

Alumnos.

Sra. Juana Galan. . . . . Nueva.
Sr. Juan Chavarría. . . .

Guardaropa.

Sr. Joaquin Montañés.. . .

Para la servidumbre diaria de la escena.

Cuatro mozos.. . . . . .

Avisador.

Sr. N. N. . . . .

COMPAÑÍA DE ÓPERA

Primeras bufas.

Sra. Ana Nava Alibrandi. . Nueva, de Italia.
» Emilia Fenzi. . . . Id.

Primer tenor absoluto.

Sr. Vicente Alibrandi. . . Id.

Primer bufo absoluto.

Sr. Pablo Mandini. . . . Id.

Segundas bufas.

Sra. Carolina Costa. . . . Id.
» Luisa Fineschi. . . .

Otros cantores.

Sr. Pedro Rizzi. . . . .
» Pedro Bentivoglio. . . Id.
» N. N. . . . .

Poeta y director.

Sr. Bartolomé Sessi.. . .

Primer apuntador.

Sr. Angel Valli. . . . .

COMPAÑÍA DE BAYLE.

Compositor y primer baylarin.

Sr. Gaspar Ronzi.. . . . Nuevo, de Italia.

Primera baylarina.

Sra. Juana Campigli.. . . Id.

Primeros baylarines fuera de concierto.

Sr. Antonio Bigiogero. . . Nuevo, de Italia.
Sra. Rosa Campigli. . . . Id.

Segundos baylarines.

Sra. María Dupui.. . . .
Sr. Francisco Piattoli. . .
Sra. Catalina Felice Gilbert

Grotescos.

Sr. Evangelista Fiorelli. .
» Lorenzo Monatti. . .
» Pedro Vezzosi. . . .
Sra. Luisa Fiorelli. . . .
» Juana Angiolini. . .

Baylarín para la parte.

S.. Pedro Vezzosi. . . .

Cuerpo de bayle.

Sr. Juan Boulanger. . .
» Jaime Bizzarelli. . .
» Romualdo Betti.. . . Nuevo, de Italia.
» Esteban Cherubini. .
» Agustin Ferrari.. . .
» Tomás Barrasa, , . .
Sra. N. Carnevali.. . . . Id.
» Mariana Vezzosi. . .
» N. Betti. . . . . . Id.
» Antonia Mei.. . . .
» Maria Rubio.. . . .
» María Dolores Calvo. .

ORQUESTA.

Maestros de clase.

D. Antonio Tozzi.. . . .
» Josef Pintauro.. . . .

Director de la orquesta y primer violin de óperas.

D. Melchor Ronzi. . . . Músico de Cámara honorario de S. M.

Primer violin «de las Comedias.»

D. Andrés Font. . . . .

Primer violin de segundos.

D. Juan Bautista Costa. . Nuevo, de Italia.

Primer violón para el clave.

D. Josef Fenzi. . . . . Nuevo, de Italia.

Primer oboé y corno inglés.

D. Francisco Grossi.. . . Músico de la Corte de Parma.

Primer clarinete.

D. N. N.. . . . . Nuevo, de Italia.

Director y primer violin de bayles.

D. Josef Spontoni. . . .

Primera viola.

D. Josef Ferrari. . . . . Nuevo, de Italia.

Primer contrabaxo al clave.

D. Francisco Hiserick. . . Músico de la Corte de Parma.

Primer trompa.

D. Vicente Tosi. . . . . Nuevo, de Italia.

Primer fagot.

D. Felipe Cascante. . . .

El total de la orquesta se compondrá de treinta y cuatro instrumentos.

Sastres principales del vestuario de óperas y bayles: para el de hombre el Sr. Antonio Planás, y para el de mujer el Sr. Juan Planás.

En consequencia de la práctica, se abrirá el abono de la primera temporada en el teatro de esta ciudad, que empezará el dia seis de Abril, y concluirá el último de Setiembre de 1806, en cuyo tiempo las personas de toda suerte de abono disfrutarán de todas las representaciones que se harán en dicho teatro por las compañías arriba dichas, sean las que fueren, sugetas á todo evento, en la inteligencia de que no se admitirá abono alguno de Palco ni Luneta en nombre de persona ausente. Todos los abonos se pagarán anticipados, y precisamente en los días que abaxo se señalan, y el que espirado este término no lo hubiese verificado, no tendrá derecho á él. Los dueños de aposentos baxos y de primer piso, tendrán franca la entrada de un Criado mayor ó de librea, debiendo este permanecer en el mismo Palco de su Amo, y no en otro paraje del teatro. Se abrirán los abonos el 1.º de Abril, desde cuyo dia hasta el 5 del mismo mes inclusive, estará en la Casa Teatro desde las 10 hasta las 12 de la mañana, y desde las 4 hasta las 6 de la tarde, para recibirlos, Sugeto destinado á este fin, con arreglo al nuevo Establecimiento; previniendo que el que no haya acudido dentro del término prefixado perderá el derecho de preferencia, sin que pueda tener motivo de quexa.

PRECIOS DIARIOS.

Aposentos	baxos y de primer piso. . .	6 pesetas.
Id.	de segundo piso.	5 »
Id.	de tercer piso.	4 »
Lunetas.		3 reales vn.
Entrada.		4 » »

En el dia de Iluminación todo doble.

PRECIO DE ABONO

Aposentos	baxos y de primer piso.	75 duros.
Id.	de segundo piso.	60 »
Id.	de tercer piso.	48 »
Lunetas	de Anfiteatro con Entrada.	25 »
Id.	desde el primero hasta el sexto banco inclusivo.	24 »
Id.	desde el séptimo al décimo. . . .	23 »
Entrada,	los que no tienen Luneta ni Palco. .	21 »
Id.	la Persona á cuyo favor esté abonado Palco..	12 »

Se previene que á qualquiera que se le verifique realquilar así Aposento como Luneta, perderá todo derecho, y lo que hubiere anticipado.

El día de luminacion pagará cuatro reales el Abonado de entrada.

(De un impreso coleccionado por el Sr. Soler y Rovirosa.)

APÉNDICE NÚMERO 5

LA FATTUCHIERA

(GUARDIA NACIONAL. —*Julio de 1838.*)

I

Roja todavía la frente de entusiasmo, trémula la mano, y palpitante el corazón de mil diversas emociones, tomo la pluma para expresar mi amistad á un amigo, para deponer la ofrenda de admiración y aplauso ante un amigo músico, para dar, si así puedo decirlo, un convulsivo abrazo de artista á un artista eminente. Y en este abrazo nuestros corazones, más que nuestras cabezas, se pondrán en contacto, y se complacerán en la obra del uno, y simpatizarán, porque el músico verá que le comprendió el corazón de su amigo. Permítame el Sr. Cuyás que presente algunas observaciones sobre las bellezas que su ópera contiene; y si por la confusión, por la multitud de sonidos, cantos y armonías que desde ayer noche bullen en mi cabeza, y que requerían un artículo demasiado largo por los estrechos límites de un periódico, no puede desempeñarlo como el asunto merece, culpa será de mi mucha amistad, y mi buena voluntad brillará al través de mis desaciertos.

Magnifica es la abertura, particularmente el andante y el *crescendo*; pero ¿quién no se extremeció al escuchar

inesperado alegro, aquel *fuerte* amenazador? Reina en él un tono de maldición y venganza, brillan aquellos sonidos con un vislumbre tan profético y plañible, que el alma adivina al primer compás, que alguna venganza sobrenatural va á cumplirse en la ópera. En esta parte el compositor comprendió perfectamente la filosofía de su arte. Porque, efectivamente, ¿qué es una sinfonía? es una especie de *introitus*, es un prefacio—pero no un prefacio, que haga saber al público que el libro quedó suspendido en la mitad de la impresión por falta de papel, ó bien contando fria, lisa, llana y torpemente todo el enredo de la acción y sus personajes, destruyendo de este modo uno de los mejores efectos de una obra: el interés y la ilusión: no,—esto no es un prólogo... llámesele advertencia ó nota, pero de ninguna manera prefacio. Para ser verdaderamente tal, es preciso que desenvuelva el espíritu, la esencia, las combinaciones morales, sociales, filosóficas ó políticas materializadas de la obra, el pensamiento artístico, la primera idea vaga, vaporosa, sin perfiles, sin sombras, sin toques de luz: lejos de anticipar ninguno de los medios de la acción, es preciso que incite y mueva la curiosidad y los deseos.—De consiguiente aplicando todo lo dicho á las sinfonías, una abertura es toda la ópera en resumen, no los temas de la ópera, sino el tema general, el sentido íntimo, la poesía de ella: la ópera es la acción cantada por los hombres,—la sinfonía es la ópera cantada por genios. Se que no á todos los compositores ni en todas las óperas es dado hacer una sinfonía del *Guillelmo Tell*, ó de la *Norma* ó de *Zampa*; pero ya que no se pueda enteramente trazar una valiente pincelada sobre el pais, guerras, tempestades y triunfo como en la primera, ó describir los círculos de la víctima, y de la fatalidad en su lucha como en la segunda, ó derramar sonidos tan pálidos, marcar con tanto brillo una situación principal como en la tercera, procúrese á lo menos ser original, y no se nos aturda los oidos con

tanto plagio ó imitación de las sinfonías de Rossini; plagios é imitaciones rutinarias y con formas moduladas y reguladas de una misma manera en todas las óperas. Al gigante Rossini bien le está su regularidad en la mayor parte de sus sinfonías, porque las inventó, y si no las inventó, arregló la música en todas sus partes, y en fin, porque es el primer genio músico, y el genie todo lo puede. Pero si no se puede ser ni siquiera original en una sinfonía que no se escriba, levántese el telón después de muchos compases si se quiere y empiece la ópera con una introducción como en *La Straniera*, *I Puritani*, *Robert-le-Diable*, etc. Así lo ha hecho el Sr. Cuyás, cuya abertura bien pudiera ser una sinfonía suelta, pero el terrible motivo del alegro se adapta perfectamente á la situación de la introducción y prepara los ánimos al coro de venganza y furor de las brujas. Nótese qué hermoso contraste ofrecen las voces puras, el canto nupcial interno con los violentos ademanes y el canto fatídico y animado de las discípulas de la Hechicera; no se cumple allí la venganza todavía, solamente se amenaza: de algo nos servirá después el motivo del alegro de la abertura en otra situación semejante á esta. No puedo dejar de felicitar al compositor por el singular acierto con que desempeñó el canto de la maga, antes del coro de sus discípulas:

Al suon de' liuti, ai canti giocondi
Si uniscano, ó Fate, i gridi profondi...

Argea pronuncia todas aquellas tremendas palabras con una monotonía sombría, horrible, mientras un acompañamiento fantástico y caprichoso derrama sones lúgubres y burlescos sobre la voz tétrica y fatídica de la bruja.

Lleno está de bellezas el *duetto* de Ubrico y Blondello que sigue á la introducción, pero para no extender demasiado este artículo, voy á lo que me pareció más notable. Si el *libretto* de la *Fattuchiera* hubiese caido en

otras manos que en las de Cuyás, seguramente en el alegro del duo en cuestión, Ulrico hubiera empezado un canto, Blondello lo hubiere repetido, y quizás después hubieran entonado á duo; pero como parece que Cuyás se atiene á la letra, es decir, considera una ópera como un drama cantado, como una representación de sonidos, ya armonías, ya melodías, y considera á la música ó los sonidos como un complemento, como una expresión espiritual de lo que no puede decir toda la poesía pasada, presente y futura, no ha seguido este orden. Los versos de Ulrico expresan deseos de gloria, de felicidad, tienen cierto tinte algo marcial: un canto á propósito pinta todos estos deseos. Y aquellos versos melancólicos y suplicantes de Blondello.

Dell! se mai de' miei perigli
A te giunge' un suono almeno,
Per me prega qual pei figli,
Prega amante genitor!

¿debían ir envueltos en el aire animoso de Ulrico? Quizás las reglas hubieran ganado en ello; pero la filosofía y la poesía habrían perdido. Oigase cuán bien interpolados están los acentos tristes de Blondello con los marciales clamores del coro que lo incita al honor y á la victoria, y se convendrá conmigo en que Cuyás expresó profundamente los diversos sentimientos de los personajes del duetto de Ulrico y Blondello.

Sigue el aria de Ismalia: citaré solamente un trozo del recitado en aquellos versos

Non indiste tuonar? A' miei esponsali
Presagio orrendo! Tal rugia tempesta etc.

En poquísimas notas oimos el trueno, los presagios, y la tempestad. Nada más diré acerca de esta aria..... un público inmenso la aplaudió con entusiasmo y frenesí,

hasta el punto de pedir al compositor!! Iguales aplausos retumbaron en el magnífico duo de Ulrico y Oscar, hasta que algunos preludios campestres vinieron de nuevo á arrebatar la atención de todos. Y efectivamente no se puede dar una *pastorella* más festiva, más pura, más airosa que el coro de aldeanos vasallos de S. Pari. Rústicas pero inocentes son sus palabras,

Noi pure alla festà saremo presenti
Vedremo le danze, udremo i concenti etc.,

rústicas é inocentes son las tonadas con que la música cubre sus palabras, porque no cantan ellos en este coro sino la orquesta. Las manos temblaban conteniendo los aplausos, al escuchar aquel *morendo* con que finaliza esta hermosa pieza.

La acongojada Ismalia sale al bosque, huyendo del bullicio del palacio: crueles dudas atraviesan su ánimo... cuando una voz repentina le interrumpe y se presenta Argea con la mayor calma y misterio:

.....Il fiore io cerco
Cui l' uragan minaccia

dice: mientras algunos sonidos fatalistas y delicados expresan todo el misterio, toda la poesía, todo el perfume de aquellas palabras. ¿Y á quién no sorprendió aquel extraño aire

Detestarti, abhorrirti dovrei..... etc.?

¡Con qué maestría acaba esa *scena*, cuando Ismalia empieza el canto de Argea, y sobrecogida de terror, hiélase la voz en su garganta y viene al suelo casi sin sentido!

Acude Oscar, viene aquel patético pensamiento todo amor, todo ternura

. . . .

La fe d' un amante non provan gli acenti

y luego, como queriendo distraer á Ismalia de su funesta resolución, quiere conducirla al pié del altar:

Al tempio mi sequi.....

¡Cómo la música previene todas las imágenes, todas las mudanzas de afectos! ¿Y quién no tembló al oir la resolución desesperada del canto de Oscar:

Frango il voto, il giuro oblio.....
T' amo..... é moro.....

y aquel trueno de la música que acompaña á su caida? Pero lo que admira es como pudo salir airoso el compositor en la relación que Oscar moribundo hace del voto que profirió en Tierra Santa! A cada paso se interrumpe..... anúdasele la palabra...... en fin parece que retiene toda su fuerza, todo su aliento, toda su vida para poder entonar su canto de muerte que luego sigue:

Vivi e con voti e lágrime.....

Este es el aire riquísimo, tiernísimo, dulce, espiritual, profundo, digna corona del primer acto! Uno se muere con Oscar, pero se muere dulcemente, suplicando á su amante que viva y prometiéndole aparecérsele, cual ángel de paz!

Yo, se redento spirito
Saró alle stelle asceso,
Ti appariro cual angelo
Di pace apportator!

Los sonidos ruedan en estos versos, y uno cree percibir el suave crujir de las alas de un espíritu que pasa, ó el ligero roce de los vestidos de una aparición consoladora. Es un pedazo de aquellos que necesitan cierto instinto, cierto tino para ser gustados, una de aquellas rosas de Bellini, cuyo olor no se percibe á primera vista y que misteriosamente brotan entre cuatro ó cinco hojas verdes,

un *cantabile* delicado y profundo entre cuatro ó cinco puntos de violin y flauta. Cayó el telón, y acabó el primer acto, coronándole un diluvio de aplausos y repetidos clamores para que saliese el compositor.

II

Principia el acto segundo con un coro de vasallos de S. Pari, que mútuamente se cuentan los encantamientos de la maga de Gisor: la colora cierto tinte de balada antigua; en cuanto á lo demás, repetiré lo que dije en el aria de Ismalia del primer acto: un público inmenso lo aplaudió con entusiasmo y frenesí, pidiendo al compositor por tercera vez. Los clamores del público fueron oidos, y salió el jóven Cuyás, con el modesto rubor de un artista que rompe la primera valla, de un artista que ansía los aplausos, y que sin embargo tiembla en medio de ellos: ¡debilidad sublime que arroba el alma, anonada nuestras potencias y solo deja el fuego en la frente, el estrèmecimiento en las fibras, y el llanto en los ojos! Y Cuyás lloraba, porque es un artista de corazón, y los ojos de sus amigos chispeaban lágrimas de fuego de entusiasmo y de ternura! ¡Ah! si el autor de sus días, el que meció siempre la esperanza de su corazón, el admirador constante de su mismo hijo, si su tierno y anciano padre hubiese podido asistir á un acto tan dulce, ¡cuán completa hubiera sido su felicidad al ver al ídolo de su corazón, blanco de todas las miradas, objeto de los aplausos y entusiasmo de Barcelona!..... Hace ocho días que bajó á la tumba..... ¡y sin embargo Cuyás ha tenido que acabar su ópera! y ensayarla! y darla al público!!! ¡Ningun barcelonés honrado y bueno debe no sentirse enternecido al ver sentado en el *cembalo*, á un músico, á un hijo, que hace ocho días perdió á su padre!—He tocado una cuerda en extremo dolorosa para mi amigo: pero quería tributar una lágrima á la cruel posición de su hijo, en cuyo seno

han debido combatir horrorosamente las sensaciones de hombre y de artista!—Volvamos á la ópera.

El terceto es una pieza acabada; el alma se adormecía, el oido hallábase lleno á su sabor con la dulzura, la pureza, la armonía, las combinaciones del andante..... Ni un aplauso, ni una voz..... un silencio mucho más expresivo..... el silencio de la conmoción que dejan en el ánimo los pensamientos armoniosos y patéticos, un silencio profundo siguió al último punto de los violines. Igual atención reinó durante el canto estraño y nocturno de Argea, tan nocturno y quieto como los versos

Udite—Allor che placida
In ciel la luna splenda, etc.

Pero de nuevo reventó el entusiasmo en la sublime *stretta* con que finaliza; en aquel unísono grito de la orquesta, de Oscar, de Ismalia, de Argea; grito de miedo, de alegría, y de amenaza y sarcasmo.

Cito como trozo enteramente original el coro que sigue. Notaré cuán difícil y estraña es la poesía

Invan del bosco
Solleciti guerrieri;
Tentarono i sentieri,
E di Gissor cercaro—ogni ruina.

La misma construcción guardan las demás estrofas, y la música sobrepujóles en rapidez, en misterio y originalidad. No menos hermoso, puro y original es el canto del coro antes y despues de la magnífica *romanza* de Ulrico. Creo que esta pieza es una de las que gustarán más cuanto más se oiga.

¡Qué bello y á propósito es aquel pensamiento, cuando el coro induce á Ismalia á que obedezca á su padre.

. . . .

Conforte un prode affitto...

Bellini hubiérase complacido al escuchar la tierna y sentimental *preghiera* con que Ismalia pide á su padre que la deje llorar por última vez. No hay un solo punto, una sola nota que no implore, que no gima y no solloce.

Pero el gran coro, el coro profundo, que arrancaría sumos aplausos al grotesco y fantástico Meyerbeer es el de las brujas preparando los sortilegios.—El teatro está oscuro... ruinas de la abadía de Guissor... un pedestal... encima un vaso... magas á su alrededor, atizando el fuego y ejerciendo sus prácticas. Algunos compases de clarinete, ú oboe, ó flauta, describen unos saltos enigmáticos y sublimemente grotescos; algunos aires sombríos y caprichosos y ligeros abren el coro y parece que con sus modulaciones fantásticas y giros murmuradores y extrambóticos vemos saltar grotescas y rápidas apariciones en el fondo del bosque... algunos gnomios que bailan en las sombras... algunos genios de la Edad Media que asoman su visible y melancólica catadura por entre los pliegues de la niebla ó el follaje de los árboles... Luego empieza aquella tonada tan marcada, tan clara, tan agorera, hasta que á cada estrofa repiten el estribillo

Bolli, bolli, spuma, spuma,
Qual torrente in suo furor;

y la música da dos saltos, como si repentinamente saltatasen dos borbollones de la vasija de violines, flautas, trompones y demás orquesta.

¿Y qué diremos de la entrada de fagot y trompa que precede á la salida de Ismalia en la escena séptima? El ánimo aun está estrañamente agitado por los últimos sonidos de los misterios de las brujas, todavía quiere recogimiento, capricho y quietud antes de pasar á un canto dulce, puro y angelical. El fagot y la trompa llenan perfectamente esta necesidad del ánimo, y atan, por decirlo así, la tristeza grotesca del canto de las brujas, con la tristeza

amorosa y patética de la preghiera de Ismalia: ¡Qué canto tan dulce, melancólico y dejado! ¡Cuánto sentimiento, cuánta latitud de espíritu luce en cada nota! Y luego aquel bajo contínuo, aquel bajo que jamás sigue las variaciones de consonancias de los demás sonidos, aquel que al principio choca á los oidos, luego penetra en la cabeza, descarga un martillazo á cada compás, se apodera del cerebro, invade todas nuestras facultades, va prolongándose poco á poco dentro nuestro cráneo hasta convertirse en un zumbido contínuo, y derrama un tinte uniforme sobre toda la preghiera, como si quisiese denotar que la melancolía de Ismalia tiene una sola idea fija, que uno es sólo su pensamiento, uno sólo su objeto, y en fin que de día y de noche, siempre ocupa su memoria el dulce Oscar! He aquí otra infracción de las reglas, á mi ver; pero ¿hubiera sido más conducente sacrificar la fuerza de la ejecución y filosofia á la conveniencia y conformidad de los frios preceptos? Yo por mi parte daré siempre la preferencia á un cuadro de Rubens ó de Velazquez, se entiende, un cuadro de escenas populares, con rasgos enérgicos, con toques animados y salientes, con atrevidas armonías, sobre otro cuadro de otro pintor estrictamente esclavo de las reglas, con mucha tersura, limpieza y decoro, pero desnudo de expresión y de sentimiento. Igualmente preferiré un pedazo tristísimo de Bellini con bajo contínuo, con cuatro puntos de orquesta, ó de Meyerbeer con tonos robustos y secos, á uno de los más acabados y regulados trozos de algunos compositores contemporáneos, salvo siempre el coloso Rossini.

Sin pensarlo he ido extendiendo un artículo larguísimo, y si tuviese que apuntar solamente las varias consideraciones que acerca las piezas ya expresadas se me ocurren, seguramente mucho mayor fuera la extensión que tomaría este escrito. Acabemos pues el análisis: no hay palabras bastantes para elogiar el canto enteramente celestial que finjen las brujas durante los desposorios de

Oscar é Ismalia: el aire riquísimo no ya de Oscar hombre ni sombra errante sino espíritu bienaventurado, aquel aire

Grazie, diletta vergine,
Grazie ti sien rendute!

no puede definirse; las palabras que sobre él se dijesen lo ajarían ¡tanta es su pureza, brillantez y espíritu!— Argea toca ya su venganza... los desposados júranse amor recíproco... resuena repentinamente el canto fatídico de la introducción... pero baja una nube y el cielo protege á los nuevos esposos... Argea, en su rabia y dolor, derrúmbase de lo alto de una peña... y la orquesta acompaña su caida con el tremendo allegro de la obertura, con aquel allegro que profetizaba muerte y venganza; pero ahora el mismo motivo ha cambiado de objeto..... ahora es el cielo quien amenaza y vence el genio del mal, á la maga Argea. Retumba el teatro en aplausos, estallan por todas partes los gritos de *salga el compositor*, y mil vivas coronan al autor de *La Fattucchiera.*

Ahora que he expuesto las principales y más notables bellezas de la ópera, pasaré brevemente á algunas consideraciones generales. Indiqué ya que Cuyás tomaba la música como un complemento ó una expresión espiritual de lo que nunca pudo ni podrá expresar la poesía. Bajo este supuesto, sus recitados pertenecen á la escuela de Bellini, y le confieso mi admiración por el singular acierto y maestría con que ha sabido entresacar los pedazos de versos que envolvían alguna idea oportuna. Muchos son los hermosos pensamientos sueltos que forman un *cantabile* casi seguido de sus recitados, pero sirvan de ejemplo los siguientes: Duetto de Ulrico y Blondello, acto primero.

........Se un giorno
Men seconde esplendesse á te fortuna,
Ricorra el tuo pensiero al amor mio!...

Deh! un sol prego á mi concedi
In mercé del mio soffrire,

Escena de Ismalia y Argea, acto primero:

.....*Il fiore io cerco... etc.*
Scritto in sangue frá poco sará.

Escena antes del tercetto de Oscar é Ismalia, del segundo acto:

..... *Sealdar potessi*
..... *Vieni una volta... etc.*

En la escena cuarta del segundo acto, Ulrico lee el billete que le ha remitido Argea, y lee naturalmente, mientras la música canta, porque en una ópera, cuando se habla se canta, y cuando se lee cosa que ya ocupa la atención y el entendimiento del personaje, dejándole de este modo sin la inspiración é improvisación que le suponemos cuando canta, cuando se lee, repito, se lee solamente.

Esta es la ópera de Cuyás; corto análisis para tan ilustre obra; pero los límites de un periódico no permiten mayor extensión, ni mi memoria pudo fijar las infinitas bellezas que en ellas están diseminadas. Su instrumentación es enérgica, y creo que nada dejará que desear al más rigorista maestro. Cuyás es muy joven todavía, hace poco tiempo que está iniciado en la composición, no ha viajado... ¡y sin embargo produce tan ricas obras! ¿qué hará, pues, si refina su gusto oyendo las más sublimes particiones extranjeras, si puede respirar por algún tiempo la atmósfera de Rossini y Meyerbeer? si su ánimo se entusiasma, si su imaginación se enriquece con las obras, con los dramas, con las novelas, con la magnificencia, con el lujo, con la inmensidad de la Babilonia moderna, de París? Mucha gloria es para Barcelona que sin haber salido jamás de su recinto, pueda ya ofrecer una *Fattuc-*

chiera, y es una prueba irrecusable de que la composición se puede aprender en Barcelona tan bien como en cualquier otra parte. Y que, ¿tenemos un Vilanova, tenemos al maestro Cuyás, y mendigaremos el auxilio de los italianos para aprender las reglas de composición? Yo por mi parte le doy las gracias más expresivas y sinceras, y le felicito por el digno discípulo que le honra y honrará á Barcelona. Con todo mi corazón se las doy también al digno maestro Ferrer, al que ha protegido á Cuyás en sus primeros pasos, al que le ha animado en sus contrariedades; doy las gracias al anciano maestro que lejos de desdeñar al joven, le tiende una mano amiga y le abre la senda de la gloria, que por su modestia y timidez no emprendía. Hora era ya que la juventud saliese á la arena; el primer combate es un triunfo, las ideas fermentan terriblemente en todas las cabezas jóvenes, el movimiento es sordo pero existe; cese la guerra civil, diríjanse y dése pábulo á aquellas ideas, y dentro de algunos años la España figurará algun tanto en la lista de las naciones civilizadas. ¡Feliz Cataluña, pues no poca parte cabrá en su gloria, si nuevos *Saldonis* y *Cuyás* se presentan á arrebatar los aplausos del público y á encender nuestro entusiasmo!

PABLO PIFERRER.

ESTUDIOS DE CRÍTICA.—*Colección de artículos escogidos.*

TABLA CRONOLÓGICA

Tabla Cronológica

de las

Óperas

Cantadas en Barcelona, desde la reedificación de su Casa Theatro en 1788, con espresión de las fechas de sus estrenos, teatro donde estos se verificaron y cantantes que por primera vez las desempeñaron (*)

1788 *4 de noviembre* La caccia d' Enrico IV, ópera italiana escrita espresamente para el teatro de Barcelona,

(*) La presente lista está formada teniendo á la vista la colección de boletines de entrada, impresos desde 4 de noviembre de 1788 por la Administración del Hospital de Santa Cruz, además de los libros de *Acuerdos* del Excmo. Ayuntamiento y colección del *Diario de Barcelona* que se guardan en el Archivo municipal. Nos autoriza á responder de la autenticidad de las óperas continuadas, su rigurosa comprobación con la *Biographie universelle* de Fétis y el *Dictionaire lyrique* de Mr. Felix Clément, y con la *Crónica de la Opera italiana en Madrid* del Sr. Carmena, para las producciones representadas casi simultáneamente en la córte y en esta ciudad, por los mismos artistas á veces, en los últimos años del siglo pasado. Advertimos además, que hemos preferido dejar el título de algunas composiciones en la forma en que venían anunciadas en las citadas colecciones, siempre que nos ha parecido dudosa la comprobación de su paternidad, ó no nos ha sido posible averiguar con certeza el título de la obra.

por el mtro. Antonio Tozzi (1736-1812). (1)

1788 *20 de noviembre* CHI LA FÁ L' ASPETTA, ópera bufa música del maestro Vincenzo Fabrizi (1765-1797).

» *9 de diciembre* LA CONTESSA DI NOVA LUNA ópera bufa de Fabrizi.

» *30 de diciembre* LA FRASCATANA, ópera bufa letra de Lavigni y música del mtro. Giovanni Paisiello (1741-1816).

Compañía. Ursula Fabrizi primera bufa, Teresina Bardanega segunda, Elena Palmini tercera; Antonio Palmini y Carlo Butazzoni primero y segundo *medio caracter*, respectivamente, y Andrea Guglielmini y Gaetano Placi bufos.

1789 *27 de abril* IL FANÁTICO BURLATO, ópera bufa letra de Zini, música del maestro Domenico Cimarosa (1749-1801).

(1) No nos ha sido posible apesar de nuestros esfuerzos, dar con una colección completa de libretos, de las óperas estrenadas en los teatros de la capital. En su defecto, *insertamos* en vez de los repartos la lista de la compañía después de la respectiva temporada, con cuyo detalle creemos dejar subsanado el vacío de los primeros años.

Obsérvese todas las veces que se cita en el texto un nuevo compositor extranjero, la circunstancia de añadir á su nombre las fechas de su nacimiento y defunción, extremo que puede facilitar á los lectores el hacerse cargo de su respectiva influencia, atendida la época en que escribieron *para* el teatro.

1789	*12 de mayo*	L' AMORE ARTIGIANO, ópera bufa en dos actos, con música del maestro Pasquale Anfossi (1736-1797).
»	*30 de mayo*	L' INGANNO AMOROSO, ópera bufa en dos actos, del maestro Giacomo Tritto (1752-1824).
»	*27 de junio*	Y DUE BARONI DI ROCCA AZZURRA, ópera bufa en dos actos, de Cimarosa.
»	*13 de julio*	L' IMPRESARIO IN ANGUSTIE, ópera bufa de Cimarosa.
»	*25 de agosto*	LA PASTORELLA NÓBILE, ópera bufa letra de Zini, con música del maestro Pietro Guglielmi (1727-1804).
»	*9 de setiembre*	LA TEMPESTA, OSSIA DA UN DISORDINE NE NASCE UN ORDINE, de Fabrizzi.
»	*14 de octubre*	LE TRAME DELUSE, ópera bufa en dos actos, de Cimarosa.
»	*4 de noviembre*	NINA PAZZA PER AMORE, ópera bufa de Lorenzi con música de Paisiello.
»	*9 de diciembre*	CHI DELL' ALTRI SI VESTE, PRESTO SI SPOGLIA, ópera bufa de Palomba y Cimarosa. *Compañía.* La Fabrizi, la Annetta Calderi y la Irene Marchesi, bufas; Palmini y Antonio Mora, tenores y Guglielmini, Antonio Marchesi Giovanni Somma, bufos.
1790	*26 de abril*	LA PROVA RECIPROQUA,......
»	*30 de mayo*	L' AMORE CONTRASTATO, ópera bufa en tres actos, música de Paisiello.

1790 *15 de junio* LA MOLINARA ASTUTA, ópera bufa de Paisiello, con libreto de Polomba.

» *8 de julio* DON GIOVANNI TENORIO, OSSIA IL CONVITATO DI PIETRA, de Fabrizi.

» *2 de agosto* LA BELLA PESCATRICE, ópera bufa en dos actos, letra de Zini y música de Guglielmi.

» *12 de setiembre* UNA COSA RARA, OSSIA BELLEZA ED ONESTÁ, ópera bufa en dos actos letra de Lorenzo d' Aponte y música de Vicente Martin y Soler (maestro Martini, *l' spagnuolo*, 1754-1810).

» *14 de octubre* L' IMPOSTORE PUNITO, ópera bufa de Guglielmi.

» *4 de noviembre* LE GARE GENEROSE, OSSIA GLI SCHIAVI PER AMORE, ópera bufa en dos actos, de Paisiello.

» *9 de diciembre* I ZÍNGARI IN FIERA, ópera bufa en tres actos de Palomba y Paisiello.

Compañía. La Fabrizi, la Mazzanti, la Martini y la Antonia Mey, bufas; Bruschi y Gaetano Zanni tenores, y Guglielmini y Somma, bufos.

1791 *12 de mayo* LE GELOSIE FORTUNATE, ópera bufa letra de Lavigni y música de Anfossi.

» *30 de mayo* LA CIFRA, ópera bufa del maestro Antonio Salieri (1750-1825).

1791	*4 de julio*	L' AVVENTURE GELANTI, ópera bufa en dos actos, música de Tritto.
»	*25 de agosto*	L' ARBORE DI DIANA, de Martin.
»	*4 de noviembre*	ZEMIRA É AZOR, ópera de Tozzi escrita espresamente para Barcelona.
»	*9 de diciembre*	IL MARCHESE TULIPANO, OSSIA IL MATRIMONIO INASPETTATO, ópera bufa de Paisiello.
1792	*4 de enero*	L' ANTIQUARIO BURLATO, OSSSIA LA STATUA MATEMÁTICA, ópera bufa en dos actos, letra de Bertati y música del maestro Luigi Caruso (1754-1822). *Compañia.* La Fabrizi, la Giuseppina Pellisoni, la Mey y la Bossi, bufas; Morella y Zanni, tenores, y los bufos Guglielmini, Somma y Luttini.
»	*24 de abril*	LA LOCANDA, OSSIA IL FANÁTICO IN BERLINA, ópera bufa de Paisiello.
»	*22 de junio*	LA FINTA CANTATRICE,......
»	*30 de junio*	CHI DURA VINCE,......
»	*25 de agosto*	IL RÉ TEODORO IN VENEZIA, ópera bufa con música de Paisiello.
»	*20 de setiembre*	GLI ACCIDENTI INASPETTATI, ópera bufa del maestro Luigi Piccini (1766-1827).
»	*4 de noviembre*	LA SERVA INNAMORATA, OSSIA IL MATRIMONIO PER SORPRESA, de Guglielmi.
»	*9 de diciembre*	IL BRUTO FARTUNATO, música del mtro. Marcello, Bernar-

		dini (Marcello di Cápua-1762-1799).
1793	*21 de enero*	L' AMORE DELLA PÁTRIA, OSSIA CÓRDOVA LIBERATA DAI MORI, composición de Tozzi sobre poema de Chiari, escrita espresamente para esta capital. *Compañía*. Quedó la anterior.
»	*19 de abril*	Y RAGGIRI SCOPERTI, ópera bufa con música de Tritto.
»	*22 de mayo*	Il MATRIMONIO SEGRETO, ópera bufa en dos actos, de Bertati y Cimarosa.
»	*19 de julio*	LOS CELOS INFUNDADOS, (?) de Paisiello.
»	*24 de agosto*	LA DONNA SOLDATO, ópera bufa del maestro Giuseppe Gazzaniga (1743-1819).
»	*9 de noviembre*	LA SPOSA IN EQUIVOCO,......
»	*30 de noviembre*	LA MOGLIE CAPRICCIOSA, de Fabrizi.
»	*14 de diciembre*	Y DUE RAGGAZZI SAVOJARDI, escrita por Tozzi espresamente para Barcelona. *Compañía*. La Fabrizi, la Marianna Tomba y la Mey, bufas; Ludovico Brizzi y Pasquale Di Giovanni tenores, con los bufos Guglielmini y Somma.
1794	*14 de mayo*	IL MERCATO DE MONFREGOSO, ópera bufa en dos actos, letra de Goldoni y música del maestro Niccola A. Zingarelli (1752-1837).

1794	*5 de junio*	PIGMALIONE, escena lírica con música del maestro Giovanni Battista Cimador (1761-1808).
»	*16 de junio*	I DUE GOBBI, OSSIA LA CONFUSIONE NATE DE LA SOMIGLIANZA, música del maestro Portogallo (Marco Antonio Simao, 1763-1829).
»	*18 de julio*	LOS ENAMORADOS CELOSOS,......
»	*14 de octubre*	IL BURBERO DI BUON CUORE, ópera bufa de D' Aponte y Martin.
»	*12 de noviembre*	LA EUGENIA, ópera bufa del maestro Sebastianno Nasolini (1768-1799). *Compañía*. La Frabizi, la Manetta Palmieri, la Tomba y la Mey; los tenores Pompiglio Panizza y Pietro Bragazi, y los bufos Francesco Antonucci, Caetano Neri, Somma, y Tommaso Marchi.
1795	*30 de julio*	LA BELLA LAURETTA,......
»	*12 de setiembre*	L' ASTUZIE FEMMINILE, ópera bufa con música de Cimarosa.
»	*14 de noviembre*	LO SCIOCCO PRESUNTUOSO, farsa prima per música, de varj autori, y GLI AMANTI DELLA DOTE, farsa con música del maestro Silvestre Palma (1762-1834), ambas en un acto.
1796	*8 de enero*	DORVAL É VIRGINIA, drama jocoso de Guglielmi *Compañía*. Continuó la de la anterior temporada á escep-

ción de la primera bufa, que fué sustituída por la Mariannina S. Albani.

1796	*6 de mayo*	RINALDO D'ASTI, farsa en un acto é IL PRINCIPE DI SPAZZACAMINO, farsa en un acto, música de Portogallo.
»	*14 de julio*	IL BARBIERE DI SIVIGLIA, ópera bufa en cuatro actos, música de Paisiello.
»	*25 de agosto*	Y TRACCI AMANTI, de Cimarosa.
»	*4 de noviembre*	IL MAESTRO DI CAPELLA, composición del Mtro. Domenico Della-Maria (1768-1800).
»	*9 de diciembre*	LA GROTTA DI TROFONIO, ópera en dos actos, con música de Salieri.
»	*22 de diciembre*	TRAGEDIA ó melodrama sin título, de Guglielmi, para el beneficio de Albertarelli. *Compañia.* Bufas: la Benedetta Marchetti, la Guiseppina Pellisoni, la Marietta Castoldi y la Tomba: Filippo Simi y Próspero Pedrazzi, tenores y los bufos Francesco Albertarelli, Marchi y Ubaldo Lonati.
1797	*10 de mayo*	CHI VUOL NON PUÓ, ópera bufa de Della-Maria.
»	*25 de agosto*	IL TELÉMACCO NELL' ISOLA DI CALIPSO, ópera séria escrita sobre poema de Segismondo Capece por José Fernando Sors, para el teatro de Barcelona.

1797	*4 de noviembre*	LA PRINCIPESSA FILÓSOFA, Ó SEA EL DESDEN CON EL DESDEN, ópera de la composición del maestro Cárlos **Beguer**, con destino al Teatro de Santa Cruz.
»	*9 de diciembre*	GLI ENEMICI GENEROSI, ópera bufa de Cimarosa.
1798	*10 de enero*	L' AMMALATO IMAGINARIO,...... *Compañía*. La Marchetti, la Antonietta Tognisli y la Tomba, con los demás artistas de la lista precedente.
»	*26 de abril*	LA PIETRA SIMPÁTICA, de Silvestre Palma.
»	*19 de junio*	Y DUE SORDI, farsa del maestro Ferdinando **Paër**, (1771-1839).
»	*25 de agosto*	LA FEDELTÁ NELLE SELVE, composición musical del maestro **Vittorio Trento** (1761-1824).
»	*1 de octubre*	LA CAPRICCIOSA CORRETTA, ópera bufa de Martin.
»	*4 de noviembre*	COSI FAN TUTTE, ópera semiséria en dos actos, letra de L. D' Aponte y música del maestro Giovanni Crisóstomo Wolfang **Mozart** (1756-1791).
»	*12 de diciembre*	L' INDOLENTE, farsa del maestro Giuseppe **Farinelli** (1769-1839). *Compañía*. La Marchetti, la Tognisli y la Tomba bufas; Luigi Pacini y Pedrazi, primero y segundo tenor respec-

		tivamente, y los bufos Andrea Verni y Marchi.
1799	*13 de mayo*	Il furbo contra il furbo, ópera bufa música del maestro Valentino Fioravanti (1770-1839).
»	*13 de junio*	L' intrigo amoroso, de Paër.
»	*14 de octubre*	Ifigenia in Aulide, ópera séria en tres actos, música de Martin (?)
»	*18 de noviembre*	La donna di génio volúbile, ópera en dos actos, música de Portogallo. *Compañía.* La Vincenzina y la Marietta Boccucci, la Isabella Pacini; Pacini y Pedrazi y los bufos Guglielmini y Marchi.
1800	*3 de junio*	Puntiglio per equivoco, ópera bufa en un acto, de Fioravanti.
»	*16 de julio*	Il Segreto, farsa en un acto con música del maestro Giovanni S. Mayer ó Mayr (1763-1845).
»	*27 de setiembre*	Gli artisti, ópera bufa de Anfossi
»	*4 de noviembre*	Axur, Ré d' Ormus, ópera trágico-cómica en cuatro actos, de Salieri. *Compañía.* Primera bufa, Luigia Prosperi Crespi; segunda......, tercera, la Mey. Primer tenor, Pacini; segundo Cárlo Amatucci. Bufos. Guglielmini y Marchi.
1801	*4 de mayo*	Le bizzarrie dell' amore......
»	*14 de agosto*	La donna vé la fá......

1801	*25 de agosto*	IL TRIONFO DEL BEL SESSO, ópera bufa en dos actos, música del maestro Giuseppe **Niccolini** (1771-1843).
»	*28 de setiembre*	L' AMOR A DISPETTO, drama jocoso en dos actos de Fioravanti.
»	*4 de noviembre*	LA GRISELDA, ópera semiséria en dos actos, música de Paër con libreto de Anelli. *Compañía*. La Prosperi Crespi, Angiola Rossi, Orsola d' Agostini, Teresina Salucci; Antonio Berini y Paolo Ferrari, tenores, y Michelle Vaccani, Michelle Cávara y Marchi, bajos.
1802	*1 de mayo*	L' ORGOGLIO AVVILITO, farsa en un acto, música de Fioravanti.
»	*3 de junio*	CHE ORIGINALI!, farsa en un acto de Mayer.
»	*9 de agosto*	LE CANTATRICI VILLANE, ópera bufa en dos actos, de Fioravanti.
»	*8 de octubre*	IL TRIONFO DI VÉNERE, cantata de Tozzi, compuesta con ocasión de la venida de la Córte á Barcelona.
»	*14 de octubre*	SABINO É CARLOTTA, farsa en dos actos, de Mayer.
»	*12 de noviembre*	L' AMANTE RIDÍCOLO.....
1803	*28 de enero*	L' AMOR PRIGIONERO, cantata del célebre Metastasio con música de Cristiani (?) *Compañía*. La Prosperi Crespi y la Albani Chabrand, pri-

meras con la Salucci y la Rovira Canzone, y Berini, Ferrari, Vazzani y Cávara.

1803 *24 de mayo* — I Furbi alle nozze, ópera bufa con música del maestro Ferdinando Orlandi (1777-1840).

» *7 de julio* — El médico de Lucca (?) farsa en un acto, de Nasolini.

» *1 de agosto* — Il Caffé.....

» *25 de agosto* — L' inganno amoroso, ópera bufa en dos actos, música de Guglielmi.

» *12 de octubre* — I finti credi, ópera bufa del maestro Giuseppe Sartí (1730 1802).

» *4 de noviembre* — Teresa é Claudio, ópera en dos actos, de Farinelli.

» *22 de diciembre* — Il carretto del venditor d' aceto, farsa en un acto de Foppa, con música de Mayer. *Compañía.* La Crespi, la Canzone, la Marietta Ancinelli y la Camilla Guidi, quedando los demás artistas.

1804* *27 de abril* — L' avaro, ópera bufa en dos actos, de Orlandi.

* Desde la Cuaresma de este año 1804 hasta último de mayo, se dieron en Barcelona varias audiciones del gran oratorio sacro *La Creación del mundo* del célebre Haydn, primero en la sala de la Cofradia de Veleros, que la tenian en la calle Alta de S. Pedro, y después en la sala del *Palau.* La obra se cantó íntegra, á juzgar por lo que rezaba el anuncio, y su desempeño —que es de suponer estaría confiado á los artistas y orquesta del Teatro— no dejaría de ser notable, cuando se cobraban dos pesetas por entrada en una época, en que solo costaba una el espectáculo más caro de la capital.

1804 *30 de mayo* L' IMPRUDENTE FORTUNATO, ópera bufa de Cimarosa.

» *10 de julio* LA LOCANDIERA, en dos actos, de Mayer.

» *2 de agosto* L' AVVERTIMENTO AI GELOSI, farsa de Foppa, primera composición musical del maestro Steffano **Pavesi** (1778 1850).

» *4 de setiembre* L' EQUÍVOCO PER EQUÍVOCO, farsa en un acto, de Portogallo.

» *3 de diciembre* LA CAMILLA, OSSIA IL SOTTERRÁNEO, ópera semiseria de Paër.

1805 *3 de enero* ANGÉLICA É MEDORO, ópera trágica de Tozzi, escrita expresamente para el teatro de la ciudad.

Compañía. Solamente cambiaron las bufas, quedando la Guidi, y viniendo nuevas la Marietta Guigliani y la Luigia Fineschi, y el bufo Andrea Bartolucci.

» *9 de mayo* EL TRIUNFO DE JUDIT Y MUERTE DE HOLOFERNES, (?) melodrama heróico de Guglielmi.

» *5 de junio* ROBERTO, CAPO D' ASSASSINI, Dramma in due atti per música de Trento. Sig. Guida Vannini.-Sig. Pietro Ricci.-Sig. Bartolucci-Berini-Ferrari.

» *25 de agosto* L' INTRIGO DELLE LETTERE, farsa en un acto, de Mayer.

» *4 de noviembre* LE GELOSIE DI GIORGIO, ópera en dos actos con música del

		maestro Pietro Mercandetti, Generali (1783-1832).
1805	*2 de diciembre*	DÉBORA É SISARA, melodrama sacro de Guglielmi.
1806	*16 de enero*	LA PAMELA NÓBILE, farsa en un acto, de Generali. *Compañía.* La misma de la anterior temporada, reemplazando á Cávara el segundo bufo Andrea Bartolucci.
»	*29 de mayo*	LA PROVA D' UN' ÓPERA SÉRIA, ópera bufa en dos actos, con música del maestro Francesco Gnecco (1769-1810).
»	*19 de julio*	IL PRÍNCIPE DI TARANTO, ópera bufa de Paër.
»	*22 de agosto*	LA ELECCIÓN DE MARIDO..... (?)
»	*6 de setiembre*	CAROLINA É FILANDRO, farsa en un acto, de Gnecco.
»	*4 de noviembre*	IL FINTO SORDO, farsa en un acto, de Farinelli.
»	*20 de noviembre*	LA LOCANDA DE'BAGABONDI, ópera en dos actos, de Paër.
»	*22 de diciembre*	ZENOBIA IN PALMIRA, ópera séria en un acto, de..... *Compañía.* Elisa Fenzi, Annetta Nava Aliprandi, Carolina Costa y Luigia Fineschi, bufas; los tenores Vincenzo Aliprandi y Pietro Rizzi y los bajos Paolo Mandini y Pietro Bentivoglio.
1807	*14 de junio*	TALISBA, OSSÍA LA VIRTÚ IN TRIONFO, ópera séria en dos actos con música del maestro Vincenzo Federici (1764 1826).

1807	*16 de julio*	LE GELOSIE VILLANE, ópera bufa en dos actos, de Sartí.
»	*25 de agosto*	LA ELISA, ópera semiséria en un acto, de Mayer.
»	*5 de octubre*	LA SERVA ASTUTA, ópera bufa en dos actos, de Guglielmi.
»	*4 de noviembre*	GLI ORAZZJ É CURIAZZJ, ópera séria en dos actos, letra de Segrafi y música de Cimarosa.
»	*23 de noviembre*	LE NOZZE DI LAURETTA, ópera bufa en dos actos, de Gnecco.
1808	*4 de enero*	LA PROVA DEGLI ORAZZJ É CURIAZZJ, farsa (nueva) de Gnecco.
»	*14 de febrero*	UN EFFETTO NATURALE, farsa en un acto, de Farinelli.
»	*19 de marzo*	(Cuaresma) EL SEDECÍAS, ó SEA LA DESTRUCCIÓN DE JERUSALEN POR NABUCODONOSOR II, —según el cartel— oratorio sacro de Mayer.

Compañía. Bufas; primera, Marietta Marchesini; segunda, Luigia Cruciatti y Luigia Fineschi. Tenores; primero, Claudio Bonoldi; segundo, Pietro Rizzi. Bufos; primeros, Francesco Albertarelli y Matteo Porto; segundos, Pietro Bentivoglio y Vincenzo Gamberay.

Concluida en 7 de abril de aquel año la temporada, é iniciada en la nación la guerra de la Independencia, suspen-

		diéronse en absoluto las representaciones italianas, que no se reanudaron hasta 1815.
1815	*29 de agosto*	(Inauguración) L' ITALIANA IN ALGERI, ópera bufa en dos actos, letra de Anelli y música del maestro Gioachimo Rossini (1792-1868) cantada por la Antonietta Mosca y la Marianna Rossi, con Marco Bordogni, Antonio Ambrosi y Domenico Vaccani.
»	*20 de setiembre*	IL SEDICENTE FILÓSOFO, ópera bufa en dos actos, con música del maesiro Giuseppe Mosca (1772-1839).
»	*14 de octubre*	SER MARC' ANTONIO, ópera bufa en dos actos, libro de Anelli y música de Pavesi.
»	*6 de diciembre*	LA MÁSCHERA FORTUNATA, farsa en un acto de la composición de Mosca.
»	*14 de diciembre*	L' INGANNO FELICE, en un acto, de Foppa y Rossini.
1816	*25 de enero*	LE LÁGRIME D' UNA VÉDOVA, farsa en un acto, con música de Generali.
»	*26 de abril*	LA CAMBIALE DI MATRIMONIO, ópera bufa en dos actos, de Rossini.
»	*22 de junio*	I PRETENDENTI DELUSI, ópera bufa en dos actos, letra de Prividali y música de Mosca.
»	*17 de agosto*	IL PORTANTINO; ópera bufa en dos actos, de Paër.
»	*16 de setiembre*	SEMIRA, OSSIA LA DISTRUZIONE DI

		GIERUSALEMME, ópera séria en dos actos de Guglielmi, para debuto de la Adela Dalmani Naldi.
1816	*14 de octubre*	AGNESE, ópera semiséria en dos actos, libro de Bonavoglia y música de Paër.
»	*9 de diciembre*	LODOISKA, ópera séria en dos actos, de Mayer, en que trabajaron juntas la Antonietta Mosca y la Dalmani Naldi, con Bordogni, Ambrossi y Vaccani.
1817	*5 de mayo*	IL TANCREDO, melodrama sério en dos actos, letra de Rossi y música de Rossini, por la Marietta Cantarelli, Maria Carlota Bassi, Teresina Cantarelli, Marco Bordogni, Benedetto Torri y Gasparo Martinelli.
»	*3 de junio*	LA DAMA SOLDATO, ópera bufa en dos actos, de Orlandi.
»	*7 de julio*	LA CONTESSA DI COLLE-ERBOSO, OSSIA UN PAZZO NE FÁ CENTO, drama bufo en dos actos, música de Generali, *Direttore delle Opere Italiane, Maestro al cémbalo é Compositore delle Opere nuove* en el teatro de Barcelona. La cantaron las dos Cantarelli y la Rossi, Bordogni, Torri, Vaccani y Martinelli.
»	*27 de agosto*	ELISABETTA, REGINA D' INGHILTERRA, ópera séria en dos

actos, letra de Smith, con música de Rossini.

1817	*17 de setiembre*	IL CORRADINO, OSSIA IL TRIONFO DELLE BELLE, farsa italiana de Pavesi.
»	*1 de diciembre*	GUSMANO DI VALORE, ópera séria en dos actos, letra de A. Perrachi y música de Generali, estrenada para el beneficio de éste.
»	*22 de diciembre*	CECCHINA, farsa en un acto de Generali.
1818	*15 de abril*	LA CENERÉNTOLA, OSSIA LA BONTÁ IN TRIONFO, melodrama jocoso letra de Ferretti y música de Rossini, por la Adelaida Sala, la Rossi y la Paolina Monticelli, Savino Monelli, Filippo Galli, Vaccani y Martinelli.
»	*10 de mayo*	TORVALDO É DORLISKA, ópera semiséria en dos actos, de Sterbini y Rossini.
»	*16 de julio*	IL BARBIERE DI SIVIGLIA, ópera bufa en dos actos de Rossini, letra de Sterbini, por la Sala, Monelli, Galli y Vaccani.
»	*7 de agosto*	MATILDE, farsa en un acto con música del maestro Carlo Coccia (1789-1841) por la Sala, la Rossi, Monelli, Galli y Vaccani.
»	*10 de octubre*	LA DONNA SELVAGGIA, ópera semiséria en dos actos de Coccia por la Sala, Madalena y Paolina Monticelli, Monelli, Ga-

lli, Vaccani Martinelli y Giovanni Munné.

1818 *29 de octubre* Il Bernadino, farsa de Generali.

» *23 de noviembre* L' amore conjugale, ópera en un acto de Mayer.

1819 *15 de mayo* Adele di Lusignano, melodrama semisério en dos actos, con música del maestro D. Ramón Carnicer (1789-1855) Maestro al cémbalo del Teatro, por la Sala, la Rossi, las dos Monticelli, Monelli, Galli, Vaccani, Martinelli y Munné.

» *5 de julio* Il fuoruscito di Firenze, ópera semiséria en dos actos de Paër, por la Sala, la Rossi, la P. Monticelli, Monelli, Galli, Vaccani y Martinelli.

» *19 de agosto* Clotilde, melodrama semisério de Coccia, por los mismos artistas.

» *14 de octubre* I tre mariti, farsa de Mosca.

» *2 de diciembre* La Gazza Ladra, ópera semiséria en dos actos, de Gherardini y Rossini, cantada por los citados artistas.

1820 *29 de abril* Balduino, Duca di Spoletto, ópera séria en dos actos de Niccolini, por la Elisa Coda —á la que sustituyó en sucesivas representaciones la Contini—Alberico Curioni, Raniere Remorini, Severio Magri, Francesco Biscottini

		y la Marianna Rossi, que quedó de la compañía anterior.
1820	*9 de junio*	IL TURCO IN ITALIA, drama bufo en dos actos de Romani y Rossini, por la Carolina Contini, la Rossi, Curioni, Remorini, Giovanni Layner, Magri y Biscottini.
»	*4 de julio*	ARRIGHETTO, farsa en un acto de Coccia.
»	*14 de agosto*	EVELLINA, melodrama heróico en dos actos, de Coccia, por la Luigia Valsovani Spada—que vino á reemplazar á la Coda —la Contini y la Rossi, con Curioni, Layner y Biscottini.
»	*7 de setiembre*	IL BARONE DI FELCHEIM, melodrama semiserio en dos actos, letra de Felice Romani y música del maestro Giovanni Pacini (1796-1867). La cantaron los mismos artistas con Remorini.
»	*5 de octubre*	LA SCELTA DELLO SPOSO, farsa de Anelli, con música del maestro Pietro Cárlo Guglielmi (1763-1817).
»	*26 de octubre*	LA SPOSA FEDELE, de Pacini, en dos actos, para beneficio del primer bufo Raniere Remorini.
1821	*8 de enero*	I DUE PRIGGIONERI, farsa italiana en un acto, música del maestro Vincenzo Puccita (1778-1833).

1821	*10 de mayo*	OTELLO, OSSIA L' AFFRICANO DI VENEZIA, melodrama trágico en tres actos, letra de Berio y música de Rossini, por la Carolina Pellegrini, Lutgarda Anibaldi, Claudio Bonoldi, Layner, Remorini, y Ludovico Bonoldi.
»	*9 de junio*	LA PIETRA DEL PARAGONE, ópera bufa en dos actos, de Romanelli y Rossini.
»	*16 de julio*	ELENA É CONTANTINO, ópera semiséria en dos actos, música de Carnicer, maestro del Teatro, escrita espresamente para el mismo.
»	*23 de agosto*	LA REPPRESAGLIA, ópera bufa en dos actos, primera composición musical del maestro Giuseppe Hartmann Stunz (1793-1859).
1822	*29 de abril*	IL FALEGNAMO DI LIVONIA, melodrama en dos actos, de Romani y Pacini, por la Pellegrini, la Anibaldi y la N. Pallaggi y Remorini, Layner y los dos Bonoldi.
»	*20 de junio*	DON GIOVANNI TENORIO, OSSIA IL CONVITATO DI PIETRA, ópera semiséria en dos actos de Carnicer, escrita con destino al teatro de Barcelona.
»	*18 de julio*	L' OCCASIONE FÁ IL LADRO, farsa de Rossini.
»	*12 de agosto*	AURELIANO IN PALMIRA, ópera séria en dos actos, de Rossini.

1822	*25 de setiembre*	COMINGIO PITTORE, molodrama semisério en dos actos, de Rossi y Pacini, por la Pellegrini, la Anibaldi, Bonoldi, Remorini, Layner, Giovanni Pallaggi y el otro Bonoldi.
»	*16 de diciembre*	LA SCHIAVA IN BAGDAD, ópera bufa en dos actos, libro de Pezzi, con música de Pacini, para el beneficio de la primera bufa Carolina Pellegrini.
1823	*16 de abril*	ELISA É CLAUDIO, OSSÍA L'AMORE PROTTETTO DALL'AMICIZIA, melodrama semisério con música del maestro Severio Mercadante (1797-1870) por la Pellegrini, Teresina Schieroni y Carlotta Pallerini, con Pietro Mantegazza, Remorini, Bartolomeo Boticelli y Guiseppe Massa.
»	*17 de mayo*	LA DONNA DEL LAGO, melodrama semisério en dos actos, de Tóttola y Rossini.
»	*18 de junio*	PAOLO É VIRGINIA, ópera semiséria en tres actos de P. C. Guglielmi.
»	*4 de agosto.*	LA SCALA DI SETA, farsa en un acto de Rossini.
»	*11 de octubre*	RICCIARDO É ZORAIDE, ópera séria en dos actos, de Tóttola y Rossini, en la que tomaron parte la Pellegrini, la Roselinda Ekerlin, Zenone Caccioletti, Remorini y Boticelli.

1823	*15 de noviembre*	IL CARNAVALE DI MILANO, ópera bufa en dos actos, de Pacini.
1824	*25 de febrero*	ADELINA, farsa sentimental de la composición de Generali, para beneficio del primer bufo Remorini.
»	*6 de mayo*	ZELMIRA, melodrama en dos actos, de Tóttola y Rossini, por la Letisia Cortesi, la Schieroni, Francesco Piermarini, Luiggi Maggiorotti, Giuseppe Loira, Carlo Cortesi y Massa.
»	*1 de junio*	LO SPOSO DI PROVINCIA, ópera bufa, composición del maestro Giacomo Cordella (1786-1841).
»	*14 de julio*	ZELISKA É AMORVENO, farsa del maestro Dionigio Brogialdi (.......) Maestro al cémbalo del Teatro.
»	*28 de setiembre*	TEBALDO É ISOLINA, melodrama heróico en dos actos, de Gaetano Rossi, con música del maestro Francesco Morlacchi, (1784-1841) por la Cortesi, la Marietta Albini (primera salida), Piermarini, Maggiorotti, Cortesi y la Pallerini.
»	*10 de noviembre*	EDOARDO É CRISTINA, ópera séria en dos actos, letra de Rossi y música de Rossini, por los propios artistas.
1825	*10 de mayo*	MARGHERITA D'ANGIÚ, melodrama semisério en dos actos, de Felice Romani, con música

del maestro Giacomo **Meyerbeer** (1794-1864) desempeñada por los citados artistas con Giovanni B. Rossi.

1825 *23 de junio* MOSÉ IN EGITTO, *azione* trágico-sacra en dos actos, de Tóttola y Rossini, por la Cortesi, la Albini, la Amata Morelli, y Piermarini, Maggiorotti, Layner, Loira y Cortesi.

» *15 de julio* IL MATRIMONIO PER CONCORSO, OSSÍA LAVVISO AL PÚBLICO, ópera bufa de Goldoni y Farinelli, por la Cortesi, la Morelli y Piermarini, Maggiorotti, Layner, Rossi y Massa.

» *9 de setiembre* IL CALIFA DI BAGDAD, ópera bufa en dos actos, música del maestro Carlo **Cappelletti** (......-1843) por la Cortesi, la Albini y la Pallerini, con Piermarini, Layner, Cortesi y Massa.

» *5 de octubre* GIANNI DI PARIGI, opera bufa en dos actos, de Morlacchi, para el beneficio de Maggiorotti.

» *9 de noviembre* I DUE FÍGARO, OSSÍA IL SOGGETTO D'UNA COMMEDIA, melodrama de Romani y Brogialdi, por la Cortesi, la Albini y la Morelli, con Piermarini, Maggiorotti, Loira, y Massa.

» *22 de diciembre* IL CROCIATTO IN EGITTO, melodrama heróico en dos actos de Rossi y Meyerbeer, por la Cortesi, la Albini, la Morelli,

Piermarini, Maggiorotti, Loira, y Massa.

1826 *20 de abril* — SEMIRÁMIDE, melodrama trágico en dos actos, letra de Gaetano Rossi y música de Rossini, por la Marietta Albini, la Marcela Porro y la Carolina Alfini, con Remorini, Loira, Rossi y L. Bonoldi.

» *29 de junio* — DIDONE ABBANDONATTA, melodrama en dos actos de Mercadante, para la primera salida de la Elisa Ledlacek, con la Albini, la Alfini, los dos Bonoldi y Rossi.

» *23 de agosto* — LA GIUVENTÚ D'ENRICO V, melodrama jocoso en dos actos, de Tarducci y Pacini, por la Amalia Rossetti, la Marietta Albini, Claudio Bonoldi, Remorini, Layner y L. Bonoldi.

» *20 de diciembre* — LA PASTORELLA DEGLI ALPI, ópera semiséria en dos actos, con música del maestro Niccola Vaccaj, (1791-1849) para beneficio de Layner.

1827 *28 de abril* — MATILDE DI SHABRAN, OSSÍA CORADINO, CUOR DI FERRO, ópera semiséria en dos actos de Ferretti y Rossini, para debuto de la primera bufa Giustina Casagli, y del primer tenor Carlo Trezzini.

» *26 de mayo* — GIULIETTA É ROMEO, ópera trágica en dos actos de Romani y Vaccaj, por la Casagli, la

Gentile Borgondío, la Ombellina Bartolini y Trezzini, Niccola Grazziani y Giovanni Inchindi.

1827 *24 de julio* — MAOMETO II, melodrama sério en dos actos de Rossini, por la Casagli y la Bartolini, y Trezzini, Inchindi, Boccaccio (Giovanni) é Ibañez.

» *19 de setiembre* — GLI AVVENTURIERI, melodrama jocoso en dos actos de Cordella, por la Casagli, la Bartolini, Trezzini, Inchindi, Grazziani y Andrea Bartolucci.

» *10 de noviembre* — I BACCANALI DI ROMA, melodrama trágico de Generali, en dos actos, por la Casagli, la Bartolini, la Giusseppina Robbetta y Trezzini, Inchindi, Boccaccio y Rodriguez.

1828 *3 de junio* — L' AJO NELL IMBARAZZO, ópera bufa en dos actos, letra de Ferretti con música del maestro Gaetano Donizetti (1798-1848) por la Catherina Amati, la Bartolini, Trezzini, Inchindi, Layner, Boccaccio, é Ibañez.

» *12 de julio* — DONNA CARITEA, REGINA D'SPAGNA, melodrama en dos actos, de Pola y Mercadante.

» *21 de setiembre* — PIETRO IL GRANDE, OSSÍA UN GELOSO ALLE TORTURE, ópera bufa en dos actos, de Vaccaj.

» *20 de diciembre* — LA VESTALE, melodrama sério en dos actos de Romanelli y

Pacini, por la Fanny Ekerlin, la Matilde Medard, la Aurora Coniberti y la Bartolini, con Trezzini, Inchindi, Antonio Berini y Boccaccio.

1829 *31 de enero* — EMMA DI RESBURGO, melodrama heróico en dos actos de Rossi y Meyerbeer, por los anteriores artistas, escepto la Bartolini y Berini.

» *22 de agosto* — IL POSTO ABBANDONATTO, melodrama semisério en dos actos de Romani y Mercadante, por la Clementina Fanti, la Adelaide Maldotti, la Bartolini, Antonio Deval, Carlo Moncada, Layner, Giovanni Bonetti é Ibañez.

» *7 de setiembre* — GABRIELLA DI VERGY, ópera trágica en dos actos con música del maestro Michaele **Carafa** (1787-1872), por la Fanti, la Bartolini, Deval, Moncada, Bonetti é Ibañez.

» *11 de octubre* — DANAO, RE D' ARGO, ópera semiséria en dos actos con música del maestro Giuseppe **Persiani** (....-1869).

» *16 de diciembre* — IL BORGOMASTRO DI SAARDAM, OSSIA I DUE PETRI, ópera bufa en dos actos de Donizetti, por la Fanti, la Coniberti, Deval, Moncada, Layner, Bonetti, é Ibañez.

1830 *13 de enero* — BIANCA É FALIERO, OSSIA IL CONSIGLIO DEI TRÉ, ópera séria

en dos actos de Romani y Rossini, por la Fanti, la N. Morosi y la Coniberti, con Niccola Tacchinardi, Moncada, Bonetti é Ibañez.

1830 *26 de abril* — GLI ARABI NELLE GALLIE, OSSIA IL TRIONFO DELLA FEDE, melodrama sério en dos actos de Luigi Romanelli y Pacini, por la Clelia Pastori, Marietta Brambilla, la Coniberti, Luigi Ravaglia, Giovanni Cavaceppi, Francesco Morini é Ibañez.

» *19 de mayo* — BIANCA É GERNANDO, drama sério en dos actos de Domenico Gilardoni con música del maestro Vincenzo Bellini (1802 1835), por la Pastori, la Bartolini, la Coniberti, Ravaglia, Moncada, Cavaceppi é Ibañez.

» *1 de julio* — IL CONTE ORY, ópera bufa en dos actos de E. Scribe y Rossini, para beneficio del primer bufo Moncada.

» *21 de setiembre* — IL PIRATA, melodrama en dos actos de Romani y Bellini, por la Pastori y la Bartolini, con Ravaglia, Moncada, Morini é Ibañez.

» *2 de diciembre* — I CROCIATTI Á TOLEMAYDE, ópera séria en dos actos de Bassi y Pacini, por la Pastori, la Brambilla, la Coniberti y Ravaglia, Cavaceppi, Morini é Ibañez.

1831	*31 de enero*	IL SONNÁMBULO, ópera semiséria en dos actos de Carafa, por los mismos artistas,
»	*9 de abril*	ALESSANDRO NELLE' INDIE, ópera séria en dos actos de Metastasio y Pacini, por la Pastori, la Medard, Moncada, Cavaceppi y Morini.
»	*18 de mayo*	LA STRANIERA, ópera séria en dos actos de Romani y Bellini, por la Pastori, la Medard, el primer tenor Giovanni B. Genero, Moncada, Cavaceppi, Morini é Ibañez.
»	*29 de julio*	IL CORSARO, ópera séria en dos actos, de Pacini.
»	*5 de octubre*	L'ÚLTIMO GIORNO DE POMPEI, ópera séria en dos actos de Tóttola y Pacini, por la Pastori, la Coniberti y la Bartolini, con Genero, Moncada, Morini é Ibañez. Estrenóse esta ópera para beneficio del pintor escenógrafo Francesco Luccini.
»	*15 de diciembre*	L' ASSEDIO DI CORINTO, melodrama en tres actos de Ventignano y Rossini por la Pastori y la Coniberti, y Genero, Moncada, Cavaceppi, Morini é Ibañez.
»	*29 de diciembre*	IL CONTESTÁBILE DI CHESTER, OVVERO I FIDANZATI, ópera séria en dos actos de Gilardoni y Pacini.
1832	*15 de mayo*	IL VOTO DI JEFTÉ, melodrama

sério en dos actos de Generali por la Amalia Brambilla, Verger, Clorinda Corradi Pantanelli, Giovanni B. Berger, Cavaceppi, Morini y Federico Badiali.

1832 *14 de julio* — I Capuletti ed i Monteschi, tragedia lírica en tres actos de Romani y Bellini, por la Angiolina Corri-Rossi, la Amalia Brambilla, Verger, Cavaceppi y Rossi.

» *11 de agosto* — Zadig ed Astartea, ópera séria en dos actos de Vaccaj, por la A. Brambilla, la Corradi Pantanelli y la N. Orgaz, con Verger, Césare Babiali, Rossi y el otro Badiali.

» *23 de octubre* — Chiara di Rosemberg, ópera semisréia en dos actos de Rossi, con música del maestro Luigi Ricci (1808-1860), por la A. y la Emilia Brambilla, la Corri Rossi, Verger, C. Badiali, Luigi Goffredo, Zuccoli y Rossi.

1833 *6 de febrero* — Olivo é Pasquale, ópera bufa en dos actos, de Ferretti y Donizetti, por las A. y E. Brambilla y Verger, Badiali, Zuccoli, Morini, Rossi é Ibañez.

» *25 de mayo* — L' elixir d' amore, ópera bufa en dos actos, de Romani y Donizetti, por la Amalia Brambilla y la Rosa Vilella, con Verger, Badiali y Zuccoli.

1833	*29 de junio*	ERCOLE IN IBERIA, cantata d'un solo atto per la solemne ocasione del giuramento prestato alla Infanta Isabella; poesía de Zuccoli y música del maestro al cémbalo del Teatro Don Mateo **Ferrer**. La cantaron todos los artistas de la compañía.
»	*1 de agosto*	I NORMANNI Á PARIGI, tragedia lírica en dos actos de Romani y Mercadante, por la A. Brambilla, Emilia Bonini, Verger, C. Badiali, Cortesi y Vincenzo Boticelli.
»	*21 de noviembre*	L' ESULE DI ROMA, melodrama heróico en dos actos, de Gilardoni y Donizetti, por Emilia Bonini, la Vilella, Verger, los dos Badiali y Cortesi.
»	*18 de diciembre*	IL NUOVO FÍGARO, OSSIA IL SERVO ASTUTTO, ópera bufa en dos actos, de Ferretti y Luigi Ricci, por A. y E. Brambilla, Verger, los dos Badialli, Zuccoli é Ibañez.
1834	*3 de mayo*	IL FURIOSO NELL' ÍSOLA DI SANTO DOMINGO, ópera semiseria en dos actos, de Ferretti y Donizetti, por A. Brambilla, Margherita Venturi, Giuseppe Gomez, Badiali, Zuccoli y Giuseppe Bruscoli.
»	*7 de junio*	FAUSTA, ópera séria en dos actos, de Gilardoni y Donizetti, en que desempeñó el papel de

		protagonista la primera contralto Palmira Michel.
1834	*20 de agosto*	L' Orfanella di Ginevra, melodrama en dos actos de L. Ricci, por la A. Brambilla, la Venturi, Verger, Badiali, Zuccoli, Carlo Magnan y Angelo Tommassi.
»	*23 de diciembre*	Guglielmo Tell, melodrama en cuatro actos, de Joni et Bis, con música de Rossini, por A. Brambilla, la Venturi y la Michel, Verger, Badiali, Bruscoli, Zuccoli, Gomez, Cortesi y Magnan.
1835	*21 de febrero*	Torquatto Tasso, melodrama en tres actos, de Ferretti y Donizzetti, por la Brambilla, y la Venturi, con Verger, Badiali, Zuccoli y Bruscoli.
»	*2 de mayo*	Anna Bolena, tragedia lírica en dos actos, de Romani y Donizetti, por la A. Brambilla, la P. Michel, Verger, Badiali, Bruscoli, Gomez y Manuel Testagorda.
»	*4 de junio*	Norma, tragedia lírica en dos actos, de Romani y Bellini, desempeñada por A. Brambilla y P. Michel, con la Venturi, y Verger y Bruscoli.
»	*18 de agosto*	Eran ¡due é or son tré, melodrama en dos actos, de Ferretti y L. Ricci, por la Brambilla, la Venturi, Gomez, Badiali y Bruscoli.

1835. *29 de octubre* PARISINA D' ESTE, tragedia lírica en tres actos, de Romani y Donizetti, por A. Brambilla, Marietta Reggiori, Verger, Badiali y Bruscoli.

1836 *21 de abril* LA SONNÁMBULA, melodrama semiserio en dos actos, de Romani y Bellini, por la Brambilla, la Reggiori y la Antonia Aguiló, y Verger, Luigi Giorza, Cortesi y Testagorda.

» *31 de mayo* LA PAZZA PER AMORE, melodrama en dos actos, de Ferretti, con música del maestro Pietro Antonio Cóppola, 1793 1860) por Teresina Brambilla y la Venturi, con Verger, Badiali, Giorza y Bruscoli.

» *25 de noviembre* L' ORFANO DELLA SELVA, melodrama cómico en dos actos, de Rossi y Coccia, por la Carolina Conti, la T. Brambilla, y la Venturi, y Gomez, Badiali, Bruscoli, Giorza y Cortesi.

» *14 de diciembre* I PURITANI É I CAVALIERI, ópera séria en tres partes, de Pépoli y Bellini, por la T. Brambilla, la Venturi, Verger, Giorza, Badiali y Bruscoli.

1837 *25 de abril* GABRIELLA DI VERGY, ópera séria en dos actos, de Bidera y Mercadante, por Elena Prestel, T. Brambilla, Giacomo Santi, Luigi Valli, Gomez y Testagorda.

1837	*18 de mayo*	CATHERINA DI GUISA, melobrama en dos actos de Romani y Coccia, por la Eloisa Gned, la T. Brambilla, Santi y Valli.
»	*18 de junio*	UN' AVVENTURA DI SCARAMUCCIA, melodrama cómico en dos actos de Romani y L. Ricci, por la Gned, la Vilella, Santi, Valli, Domenico Spiaggi, Martí, Gomez y Testagorda.
»	*24 de agosto*	ZAIRA, melodrama trágico en dos actos de Romani y Mercadante, por la T. Brambilla, la Vilella, Santi, Valli, Martí, Gomez, Testagorda.
»	*25 de octubre*	BELLISARIO, tragedia lírica en tres partes, de Salvatore Cammarano y Donizetti, interpretada por la Gned y la T. Brambilla, con Santi, Valli y Spiaggi.
»	*12 de diciembre*	BEATRICE DI TENDA, tragedia lírica en dos actos de Romani y Bellini, por la T. Brambilla, Santi, Valli y Gomez.
1838	*15 de mayo*	EMMA D'ANTIOCHIA, tragedia lírica en tres actos de Romani y Mercadante, por la Giulia Micciarelli Sbriccia, Bartolomeo De-Galtís, Gaetano Antoldi y Gomez.
»	*23 de julio*	LA FATTUCHIERA, melodrama en dos actos de Romani con música del maestro barcelonés D. Vicente Cuyás, por la Micciarelli; la María Fernán-

dez, De-Galtis, Antoldi y Barrau.

1838 *22 de setiembre* LUCÍA DI LAMMERMOOR, melodrama trágico en tres actos, de Cammarano y Donizetti, por la Micciarelli, la Vilella, De-Galtis, Antoldi, Gomez y Barrau.

» *29 de noviembre* ROBERTO DEBERRUX, ópera trágica en tres actos de Cammarano y Donizetti, por los anteriores con la T. Brambilla.

» *18 de diciembre* **Liceo de Montesión.**—IL CONTE D'ESSEX, melodrama en tres actos, de Romani y Mercadante, por la Antonia Aguiló, la Catalina Mas-Porcell, Manuel Testagorda, Francisco Porcell, Juan Más y Juan Astort.

1839 *6 de febrero* **Principal.**—SERMONDO IL GENEROSO, ópera séria del maestro barcelonés D. Antonio **Rovira**, por la Micciarelli, la Brambilla, De-Gattis, Antoldi y Gomez.

» *12 de junio* **Principal.**—AGNÉS DI CASTRO, tragedia lírica de Cammarano y Persiani en tres actos, por la Giuseppina Lega, la Carolina Lusignano y la Vilella, con Achile Balestracci, Antoldi, Stanislao Demi y Gomez.

» *8 de julio* **Montesión.**—GEMMA DI VERGY, ópera trágica en dos actos de Bidera y Donizetti.

1839	*8 de agosto*	**Montesión.**—MARINO FALLIERO, ópera trágica en tres actos, de Bidera y Donizetti, por la Fossa, la Aguiló, Devezzi, Jordan, Agostino Rodas, Más, Casals y Sibilla.
»	*8 de octubre*	**Montesión.**—ZAMPA, OSSÍA LA SPOSA DI MARMO, ópera trágico-cómica en tres actos, letra de Melleville y música del maestro Luis José Fernando Herold (1791-1833) por la Aguiló, la Mas-Porcell, Devezzi, Jordan, Porcell y Más.
»	*7 de noviembre*	**Montesión.** — IL GIURAMENTO, melodrama en tres actos, de Rossi y Mercadante, por los mismos artistas.
1840	*15 de enero*	**Montesión.**—UGGERO IL DANESE, melodrama en tres actos, de Romani y Mercadante, por los indivíduos de la propia compañía.
»	*21 de enero*	**Principal.** — LA VEDOVELLA, ópera bufa en dos actos del maestro barcelonés D. Eduardo Dominguez.
»	*9 de mayo*	**Principal.**—ELENA DA FELTRE, ópera trágica en tres actos de Cammarano y Mercadante, por la Laura Assandri, Giuseppina Lega, Antonio Piacenti, Pietro Balzar, Francesco Regini, Gomez y Demi.
»	*10 de junio*	**Principal.** — LUCREZIA BORGIA,

ópera séria en tres actos de Romani y Donizetti, por la Teresina Távola, la N. Grandotti y la Marietta Zambelli, y Annibale Brambilla, Balzar, Pons, Demi, Regini, Llimona y Gomez.

1840 *24 de julio* **Principal.** — LA PRIGGIONE D' EDIMBURGO, ópera semiséria en tres actos de Rossi con música del maestro Federico **Ricci** (1809-.....). La cantaron la Assandri, la Távola, y la Zambelli, y Piacenti, Demi, Regini y Gomez.

» *15 de octubre* **Montesión.**—GLI ESSILIATI IN SIBERIA, OSSÍA OTTO MESE IN DUE ORE, melodrama histórico «spettaculoso» de Gilardoni y Donizetti, por la Manuela Scannavino, Clara Albertini y María Solá, con Luigi Bataglini, Pietrasanta, Sibilla y Giménez.

» *29 de octubre* **Principal.**—IMELDA DI LAMBERTAZZI, melodrama trágico de Donizetti, en dos actos, por la Távola, Lorenzo Bonfigli, Brambilla, Balzar y Demi

» *14 de noviembre.* **Principal.**—LA ESMERALDA, ópera en cuatro actos del maestro Alberto **Mazzucato** (1813-...) por la Assandri, la Lega, Piacenti, Balzar, Llimona, Demi.

» *22 de diciembre* **Montesión.**—LA TESTA DI BRON-

zo, ossia La cappana solitaria, melodrama heroico-cómico en dos actos, de Romani y Mercadante por la Albertini, la Fossa, Bataglini Boeri, Rodas, Sibilla y Pietrasanta.

1841 *17 de marzo* **Principal.**—La mutta di Pórtici, ópera séria en cinco actos de Scribe y Delavigne, con música del maestro D. François Auber (1782-1871). La cantaron la Távola, la Zambelli, Bonfigli, Balzar, Gomez, Regini, Demi y Pons, desempeñando el papel de heroina la Adele Bartholomin, y dirigiendo la escena, servida por Penne, el director de bailes Bartholomin.

» *8 de mayo* **Principal.**—La vestale, tragedia lírica en tres actos de Cammarano y Mercadante, por la Matilde Palazzesi, la Rosalia Gariboldi, Catone Lonati, Angelo Alba, Pietro Novelli, Pons y Gomez.

» *8 de junio* **Principal.**—Il Templario, melodrama en tres actos con música del maestro Ottone Nicolai (1809-1849), por los mismos artistas anteriores.

» *10 de julio* **Montesión.**—Francesca Donato, ossia Corinto distrutta, melodrama en dos actos de Mercadante, por la Felicitá

Rocca, la Aleu, Benedetto Galliani, Mas, Sibilla y Bataglini.

1841 *29 de setiembre* **Principal.**—CLEÓNICE, REGINA DI SIRIA, melodrama en dos actos del maestro barcelonés D. Baltasar Saldoni. La cantaron la Palazzesi y la Zambelli, con Lonati, Ignazio Marini, Pons y Gomez.

» *2 de octubre* **Montesión.**—IL BRAVO, ópera séria en tres actos de Rossi y Mercadante, por la Rocca, Galliani, Carboni y Polonini.

1842 *1 de febrero* **Principal.**—OBERTO, CONTE DI SAN BONIFAZIO, melodrama en dos actos con música del maestro Giuseppe Verdi (1814), para el beneficio de Ignazio Marini, en el que le acompañaron la Palazzesi, la Gariboldi, la Zambelli y Gomez por indisposición del primer tenor Lonati.

» *11 de julio* **Principal.**—IL NUOVO MOSÈ, refundición hecha por Rossini de su ópera del propio título, por la Carolina Vittadini, la Giuseppa Brambilla y la Zambelli, con Giovanni B. Verger, Ignazio Marini, Angelo Alba, Pietro Novelli, Gomez y Pons.

» *12 de noviembre* **Principal.**—SAFFO, tragedia lírica en tres actos de Cammarano y Pacini, por la Gari-

boldi, la Giuseppa Brambilla, Gomez, Marini, Fernandez y Pons.

1843 *25 de febrero.* **Principal.**—MARIA STUARDA, ópera trágica en cuatro actos de Bardazi y Donizetti, por la Brambilla, la Gariboldi y la Zambelli, con Verger, Alba y Novelli. (1)

» *20 de mayo* **Principal.**—CORRADO D' ALTAMURA, ópera séria en dos actos de Giacomo Sachero y F. Ricci, por la Emilia Goggi, la Zambelli, y la Juanita Fossa, y Verger, Matteo Alberti, Gomez, Fernando Martorell y Pons.

» *12 de julio* **Principal.**—IL PROSCRITTO D' ALTENBURGO, drama lírico en tres actos de la señorita Angela Grassi, con música del maestro barcelonés D. Cárlos Grassi. La cantaron la Brambilla, la Zambelli, Verger, Marini y Alberti.

» *5 de agosto* **Principal.**—LA MARESCIALLA D' ANCRE, tragedia lírica composición música del maestro Alessandro Nini (1811....), por la Goggi, la Graziello

(1) En la cuaresma de este año 1843, se cantó por primera vez en Barcelona y en su Teatro Principal, el famoso STABAT MATER de Rossini. Diose la primera audición en la noche del 28 de marzo de aquel año, bajo la dirección del maestro Ferrer, interpretando las principales partes la Gariboldi, la Giuseppa Brambilla y Giovanni B. Verger con Ignazio Marini.

Brambilla, Verger, Alberti, Pons y N. Raurèt.

1844 *14 de febrero* **Principal.**—Y DUE FIGARO, OSSIA IL SOGGETTO D' UNA COMMEDIA, ópera bufa en tres actos con música del maestro Antonio Speranza (1816-.....) por la Goggi, la Graziello, Brambilla, la Zambelli, Verger, Alberti y Novelli.

» *2 de mayo* **Principal.**—NABUCO, melodrama sacro en cuatro actos, de Temistocles Solera y Verdi, por la Goggi, la Zambelli y la Fossa, y Antonio Superchi (primera salida), Novelli, Martorell, Llimona y Astort.

» *1 de junio* **Teatro Nuevo.**—PIA DE TOLOMEI, drama trágico lírico en tres actos, de Donizetti, para debuto de la Corina di Franco, C. Marini y Julietta Zambelli, y de Caggiatti, Gastaldi, Morelli y Fernandez.

» *27 de junio* **Principal.**—IL CONTE MURRAY, REGGENTE DI SCOZIA, melodrama de Cammarano y Mercadante, por la Benedetta Colleoni Corti, Zambelli y Fossa, con Verger, Superchi, Astort, Martorell y Llimona.

» *20 de julio* **Principal.**—LINDA DI CHAMOUNIX, ópera semiséria en tres actos de Rossi y Donizetti, por la Colleoni, la Fossa y la Vilella, y Verger, Superchi, Novelli y Alberti.

1844 *30 de agosto* **Nuevo.**—LA FIGLIA DEL REGGIMENTO, ópera cómica en dos actos de Bassi y Donizzetti, por los principales artistas de la compañía.

» *14 de noviembre* **Principal.**—ERNESTO, DUCA DI SCILLA, melodrama en dos actos del maestro barcelonés D. José Piqué por la Goggi y la Zambelli, con Verger, Superchi, Novelli, Martorell, Llimona y Morelli.

» *9 de diciembre* **Nuevo.**—BETLY, ópera bufa en dos actos letra y música de Donizetti, tomando parte en su desempeño la G. Brambilla, Debezzi y Calvét.

1845 *8 de febrero* **Principal.**—DON PELAGIO, tragedia lírica en dos actos, poesía de Giuseppe Antognini, composición musical del maestro Giuseppe Gerlí. La desempeñaron la Colleoni, la Fossa, Berger, Superchi y Morelli.

» *16 de abril* **Nuevo.**—ERNANI, ópera séria en cuatro actos, de Piave y Verdi, por la Elisabetta Pareppa Archibughi, Giovanni Solieri, Mauro Assoni y Antonio Selva.

» *10 de mayo* **Nuevo.**—IL RITORNO DI COLUMELLA, ópera bufa de Passaro y Fioravanti, por la Clarisa y la Corina di Franco, y Assoni, Selva y Segarra.

1845 *7 de junio* **Principal.**—I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCCIATA, drama lírico en cuatro actos, de Solera y Verdi, por la Carlotta Cattinari, (primera salida) la Zambelli y la Fossa, con Giovanni B. Milesi, Superchi, Morelli, Martorell, Llimona y Pons.

» *8 de julio* **Principal.**—I DUE FOSCARI, tragedia lirica en tres actos, de Piave y Verdi, por la Cattinari, Milesi, Superchi y demás artistas.

» *26 de agosto* **Principal.**—CHI DURA VINCE, ópera bufa en dos actos, de Ferretti y L. Ricci, por la Goggi y la Zambelli, Paterni, Superchi, Morelli y Novelli.

» *6 de setiembre* **Nuevo.**—ROBERTO IL DIÁVOLO, ópera en cinco actos de Scribe y Delavigne y Meyerbeer, por la Pareppa, la Teresina Rosmini-Solera, Giovanni B. Verger y Selva.

» *7 de setiembre* **Principal.**—LA DAMA DELL CASTELLO, OVVERO I FIDANZATI, melodrama en tres actos de Gilardoni, con música de Dominguez, por la Cattinari, la Fossa, Milesi, Oller, Martorell y Morelli.

» *7 de octubre* **Nuevo.**—MARIA TUDOR, REGINA D'INGHILTERRA, tragedia lírica en tres actos, de L. Tarantini y Pacini, por la Teresina Merli-Clerici, Corina di Fran-

co, Teresa Matamala y Solieri, Assoni, Segarra y Carcía.

1845 *15 de octubre* **Principal.**—MEDEA, ópera trágica de Castiglia y Pacini, por la Goggi, la Zambelli, la Fossa, Milesi. Superchi y Morelli.

» *22 de noviembre* **Nuevo.**—MARIA DI RUDENZ, ópera trágica en tres actos, de Cammarano y Donizetti, por la Pareppa, la Matamala, Solieri, Assoni, Segarra y Font.

1846 *22 de enero* **Principal.**—I DUE ILLUSTRI RIVALI, melodrama en tres actos, de Mercadante, por la Goggi, la Cattinari, la Fossa, Milesi, Novelli, Morelli y Martorell.

» *5 de febrero* **Nuevo.**—I FALSI MONETARJ, OSSIA ENTIOCHIO É SINFOROSA, ópera bufa en dos actos, de la composición del maestro Lauro Rossi (1810.....)

» *2 de mayo* **Principal.**—MARIA DI ROHAN, melodrama trágico en tres actos, de Cammarano y Donizetti, por la Cattinari, Milesi, Sebastianno Ronconi, Morelli, Martorell, Pons y Llimona.

» *15 de agosto* **Principal.**—MARIA DE PADILLA, melodrama en tres actos, de Rossi y Donizetti, por la Cattinari, la Agostini, la Fossa, y Verger, Ronconi, Morelli, Pons y Martorell.

1846 *18 de octubre* **Principal.**—La Favorita, ópera séria en cuatro actos, de Royer y Waës y Fanhetti, con música de Donizetti, por la Carolina Vietti, la Fossa, Milesi, Giuseppe Mancusi, Selva y Martorell (1).

1847 *4 de abril* **Gran Teatro del Liceo.** — Il Regio Imene, cantata en verso italiano escrita expresamente para la inauguración del Teatro por D. Juan Cortada, con música del maestro barcelonés don Mariano **Obiols**. La ejecutaron artistas españoles.

» *17 de abril* **Principal.**—Anna La Prie, tragedia lírica en tres actos, letra de Sconcavallo y música del Mtro. Vincenzo **Battista** (que la compuso en 1843), por la Cattinari, la Fossa, Enrico Tamberlick, —primera salida— Ettore Barili, Morelli, Pons y Martorell.

» *15 de mayo* **Principal.**—Attila, drama lírico en tres actos y un prólogo de Solera y Verdi, por la Chiara Bertolini, Raffaeli, Tamberlick, Celestino Salvatori, Barilli y Martorell.

(1) En el propio año se ejecutó también en el Teatro Principal la oda sinfónica Il Deserto, letra de Auguste Colin, vertida al italiano por Temistocle Soba con música del maestro Feliciano **David**.

1847 *28 de julio* **Liceo.**—GIOVANNA D' ARCO, drama lírico en tres actos, de Solera y Verdi, por la Famy, Salvini-Donatelli, Andrea Castellan, Ferri, Raurét y Plá.

» *14 de agosto* **Liceo.**—LEONORA, melodrama en cuatro actos, de M. D'Arienzo y Mercadante, por la Rossi-Caccia, la Aleu-Cavallé, Castellan, Ferri, Donatelli, Testagorda y Salas.

» *17 de noviembre* **Principal.** — L' EBREA, drama lírico en cuatro actos, de Sacchero y Pacini, por la Cattinari, la Rosa Agostini y la Fossa, con Tamberlick, Barilli, Selva y Morelli.

1848 *19 de enero* **Liceo.**—DON PASQUALE, ópera bufa en tres actos, de Ruffini y Donizetti, por la Rossi-Caccia, Castellan, Ferri y Agostino Róvere.

» *29 de marzo* **Principal.**—DON CÁRLO, ópera trágica en cuatro actos, de Giachetto, con música del maestro Pasquale **Bona** (1810.....) por la Cattinari, la Agostini, la Fossa, Tamberlick, Salvatori, Selva y Martorell.

» *3 de junio* **Principal.**—I MASNADIERI, ópera séria en cuatro actos, de Maffei y Verdi, por la Costanza Rovelli, Tamberlick, Próspero Derivis, Sermatey, Morelli, Figueras, Martorell y Bravo.

1848 *1 de julio* **Liceo.**—MACBETH, ópera fantástica en cuatro actos, de Piave y Verdi, por la Salvini Donatelli, la Aleu-Cavallé, Ferri, Silingardi, Bozzetti y Rauret, con Vives y Plá.

» *18 de agosto* **Principal.**—LA FIDANZATA CORSA, ópera de Pacini en tres actos, por la Rovelli, la Aurora Vallesi, Tamberlick, Derivis, Giuseppe Lodi, Morelli, Gomez y Martorell.

» *24 de agosto* **Liceo.**—GLI ORAZZJ É CURIAZZJ, tragedia lírica en tres actos, de Mercadante, por la Salvini Donatelli, la Aleu-Cavallé, Roppa, Silingardi, Mitrovvich y Raurét.

» *21 de setiembre* **Principal.**— DON SEBASTIANNO, ópera séria en cinco actos, de Scribe y Donizetti, por la Giulia Sanchioli, Tamberlick, Derivis, Sermatey, Pizzigatti, Morelli, Martorell, Llimona, Figueras y Pons.

» *2 de diciembre* **Liceo.**—GIOVANNA DI CASTIGLIA, ópera séria en tres actos, composición musical del maestro N. Cappa (.......) por la Rossi Caccia, la Salvini Donatelli, la Aleu-Cavallé, Bozzetti, Mitrovvich y Vives.

» *19 de diciembre* **Principal.**—GRISELDA, ópera en cuatro actos, de F. Ricci, por la Rovelli, la Vallesi, Tamberlick, Pizzigatti, Sermatey y Morelli

1849 *3 de febrero* **Liceo.**—Alzira, tragedia lírica en dos actos, de Cammarano y Verdi, por la Salvini Donatelli, Aleu-Cavallé, Roppa, Ferri, Pedragrosa, Vives, Cámara y Raurét.

* **Principal.**—Adelia, melodrama sério en tres actos, de Romani, Marini y Donizetti, por la Sanchioli, la Fossa, Tamberlick, Rafaelle Anconi, Lodi y Gomez.

» *10 de julio* **Principal.**—La prova d' un' ópera séria, ópera bufa en tres actos, letra de Rossi, con música del maestro Giuseppe Mazza (.......) por la Sanchioli, la Vallesi, la Fossa, Tamberlick, Róvere, Lodi, Morelli y Gomez.

». *4 de agosto* **Liceo.**—Freischütz, ópera romántica en tres actos de Federico Kind, con música del maestro Cárlos María de Weber (1786 - 1826) por la Gruitz, la Rossi-Caccia, Testagorda, Rodas, Rodda, Raurét, Vives y Obiols.

» *12 de setiembre* **Principal.**—El diablo predicador, ópera española en tres actos del maestro Basilio Basili (1803-.....) por la Sanchioli, la Vallesi, la Fossa,

* No hemos podido comprobar la certeza de esta representación, apesar de tener el libretto á la vista.

Tamberlick, Derivis, Róvere, Lodi, Morelli y Sanz.

1849 *13 de octubre* **Principal.**—LA REGINA DI GOLCONDA, ópera séria en tres actos de Donizetti, por la Rovelli, la Vallesi, Tamberlick, Bartolini, Róvere y Morelli.

» *15 de diciembre* **Liceo.**—I MÁRTIRI, ópera séria en cuatro actos de Scribe, Cammarano y Donizetti, por la Rossi-Caccia, Testagorda, —Ferri, Rodas, Rodda, Raurét y Vives.

» *18 de diciembre* **Principal.** — DON GIOVANNI, OSSÍA IL DISSOLUTO PUNITO, drama semisério en dos actos, de L. d'Aponte y Mozart, por la Rovelli, la Sanchioli, la Clotilde Peccia, Derivis, Tamberlick, Róvere, Lodi y Morelli.

1850 *23 de febrero* **Principal.**—LA LEGA LOMBARDA, drama lírico en tres actos de Fillippo Meucci, con música del maestro Antonio Buzzi (.....) por la Rovelli, la Vallesi, Tamberlik, Derivis, Lodi, Morelli y Sanz.

1851 *25 de octubre* **Principal.**—LUISA MILLER, óperia en tres actos de Cammarano y Verdi, por la Abadía, la Speratti, la Fossa, y Baldanza, Luisia, Manfredi, Lodi y Pedragrosa.

» *6 de diciembre* **Principal.** — IL DOMINÓ NERO, ópera bufa en tres actos, libro

de Rubino y música de Lauro Rossi, por la Repazzini y la Roffi, con Pazi, Mazetti y Cima-Tonelli.

1852 . . . .

1853 *19 de febrero* **Principal.** — GIOVANNA SHORE, melodrama sério en cuatro actos de Romani, con música del maestro director del teatro, Vincenzo **Bonetti** (....-1869) por la Jullienne y la Ardovani, con Irfré, Venturi, Manfredi y Ardavani.

» *11 de noviembre* **Liceo.**—FRA-DIÁVOLO, ópera cómica en tres actos de Scribe y Auber, por la Rosmini-Solera, Fossa, Hordan, Porcell, Aznar, Sanchez, Debezzi y Obiols.

» *3 de diciembre* **Liceo.**—RIGOLETTO, melodrama en cuatro actos de Piave y Verdi, por la Corbari, la Aguiló y la Rodés, é Irfré, Superchi y Rodas.

1854 *16 de febrero* **Liceo.**—LA FIGLIA DEL DESSERTO, melodrama en tres actos y un prólogo, creación lírica del aficionado Don José **Frexas**, por la Corbari, la Porcell, la Gorriche, Irfré, Superchi, Rodas, Hordan, Obiols, Venturi y Debezzi.

» *18 de marzo* **Liceo.**—CRISPINO É LA COMARE, ópera bufa en cuatro actos de Piave y los hermanos Ricci, por la Corbari, la

		Aguiló, la Gorriche, Hordan, Superchi, Rodas, Debezzi, Venturi y Obiols.
1854	*20 de mayo*	**Liceo.**—Il Trovatore, melodrama en cuatro actos, de Cammarano y Verdi, por la Corbari, la Elena D'Angri y la Fossa, Irfré, Superchi, Rodas, Debezzi, Obiols y Antigas.
1855	*8 de abril*	**Principal.**—Il birrajo di Preston, melodrama semisério en tres actos de Guidi y L. Ricci, por la Virginia Tilli, la Sotillo, Galvani, Rossi, Domenico Raffaelli, Sanchez, Obiols y Grau.
»	*8 de abril*	**Liceo.**—Bendelmonte, tragedia lírica en tres actos de Cammarano y Pacini, por la Barbieri-Nini, la Cavalletti y la Villó, con Balestra, Varesi, Ardavani, Cavalletti, Porcell y Molins.
»	*11 de mayo*	**Principal.**—Il Campanello, farsa en un acto letra y música de Donizetti, para el beneficio de Felice Varesi, al que acompañaron la Villó de Genovés y Raffaelli.
»	*6 de octubre*	**Liceo.**—L' Ebreo, melodrama trágico en tres actos, composición músical del maestro Giuseppe Apolloni, por la Eugenia Jullienne Dejean, Giovanni De-Vechj, Gaetano

		Fiorio, Rodas, la Alabau, Obiols y Gomez.
1855	*25 de octubre*	**Liceo.**—La Traviata, ópera séria en cuatro actos, de Piave y Verdi, por la Jullienne, la Mas-Porcell y la Alabau, con De-Vechj, Fiorio, Santés, Obiols y Gomez.
»	*27 de noviembre*	**Principal.**—Marco-Visconti, melodrama trágico en tres actos de Bolognese con música del maestro Enrico Petrella, por la Marietta y la Enriquetta Sulzer, la Celestina Verdagué, Buenaventura Belart, Enrico Fagotti, Giuseppe Carbonell y Achille Agostini.
1856	*17 de enero*	**Liceo.**—Gli Ugonotti, ópera séria en cinco actos de Scribe y Meyerbeer, por la Jullienne, la Bernardi, la Mas-Porcell, De-Vechj, Mattioli, Fiorio, Rodas y Aznar.
»	*22 de enero*	**Principal.**—Don Bucéfalo, ópera bufa en tres actos de Bassi con música del maestro Cagnone, para la primera salida del caricato Giuseppe Scheggi, al que acompañaron las dos Sulzer, la Aguiló Donatutti, Belart, Selva y Gomez.
»	*24 de marzo*	**Principal.**—Poliuto, tragedia lírica en tres actos de Cammarano y Donizetti, por la Ma-

rietta Sulzer, Landi, Fagotti, Carbonell, Agostini y Gomez.

1856 *13 de junio* **Liceo.**—FIORINA, ópera bufa en dos actos, composición, musical del maestro Michaelle Pedrotti (1816-.....) por la Crescimano, la Mas-Porcell, De-Vechj, Mattioli, Rodas y Santés.

» *4 de octubre* **Liceo.**—I VESPRI SILICIANI, ópera séria en cinco actos, de Scribe y Verdi, por la Catalina Goldberg-Strossi, la Mas-Porcell, Antonio Agresti, Mattioli, Rodas, Botaggisi, Jover, Sanchez, Arcas y Obiols.

» *20 de octubre* **Principal.**—STIFFELIO, ópera séria de Piave y Verdi, por la Marietta Anselmi, la Campos, Landi, Fagotti, Debezzi y Maimó..

1857 *27 de enero* **Principal.**—CATHERINA HOWARD, melodrama trágico en cuatro actos del maestro Giuseppe Lillo (1813-....) por la Sofía Peruzzi, la Moscoso de Valero, Landi, Fagotti, Selva y Ballescá.

» *28 de marzo* **Principal.**—FOLCO D'ARLÉS, melodrama trágico en tres actos, libro de Cammarano y música del maestro Niccola di Giosa (.....). Lo cantaron Madame Laborde, la Aguiló Donatutti, Landi, Fagotti, Raguer y Debezzi.

1857 *20 de mayo* **Principal.**—LISSA DI COIRA, melodrama trágico romántico del maestro Gaetano **Magazzari** (.....) por la Peruzzi, la Donatutti, Landi y Fagotti.

» *23 de mayo* **Liceo.**—GUALTERO DI MONTSONIS, ópera séria en tres actos, con libro italiano de don Juan Cortada, y música del maestro barcelonés Don Nicolás **Manent.** Desempeñáronla la Goldberg-Strossi y la Fossa, con Agresti, Rodas y Obiols.

» *31 de octubre* **Principal.**—SAUL, tragedia lírica en cuatro actos, libro de Cammilo Giuliano y música de Buzzi, por la Zacconi y la N. Vitali, con Stigelli, Gomez, Romanelli y Rigo.

1858 *24 de febrero* **Liceo.**—LORENZINO DI MÉDICIS, ópera séria de Pacini, por la Barbieci-Nini y la Fossa, Errani, Nanni, Botaggisi y Obiols.

» *15 de abril* **Liceo.**—PELAGIO, tragedia lírica en cuatro actos de Mercadante, por la Masson, la Fossa, Agresti, Bencich, Botaggisi, Obiols, Sanchez y Arcas.

1859* *1 de marzo* **Liceo.**—L'EBREA, ópera séria en

* En febrero de este mismo año 1859, estrenóse también en Barcelona la ópera bufa en dos actos de Di-Giossa, DON CHECCO, cantándose bajo los auspicios de la *Sociedad lirico-dramática* de aficionados, dirigida por el maestro Barrau.

cinco actos, libro de Scribe y música del maestro J. F. Halévy (1799-1867) por la Steffenone, la Ortalini-Tiberini, Tiberini, Ardavani, Bianchi, Rodas, etc.

1859 *2 de marzo* **Principal.** — VITTORE PISSANI, ópera séria en tres actos del mtr. Achille Peri (1817-....) por la Adelaide Basseggio, la Verdaguer, Settimio Malvezzi, Aldighieri y Gomez.

» *24 de marzo* **Liceo.**—IL SALTIMBANCO, drama lírico en tres actos de Chechetelli y Pacini, por la Ortolani, la Porcell y la Fossa, con Tiberini, Beneventano, Rodas, Botaggissi y Arcas.

» *12 de mayo* **Liceo.**—ARNALDO D'ERILL, ópera séria en dos actos, letra de D. Juan Cortada y música del maestro barcelonés Don Nicolás Guanyabens, por la Ortolani, la Mas-Porcell, Tiberini, Beneventano y Maimó.

» *1 de octubre* **Liceo.**—L' ASSEDIO DI LEYDA, ópera séria de Petrella, por la Carozzi-Zucchi y la Más-Porcell, y Limberti, Bellini, Rodas, Coll, Obiols y Jover.

» *27 de noviembre* **Liceo.**—IL FORNARETTO, drama lírico del maestro Gualtiero

Ejecutóse en el teatro del *Circo Barcelonés*, interpretando los principales papeles de la obra la Leonor Canalejas, y Levens, Saurel, Coll y Bosch.

Sanelli (..... 1861) por la Carozzi-Zucchi y la Carolina Doy, con Palmieri, Bellini, Rodas y Obiols.

1860 *9 de febrero* **Principal.**—MARTHA, ópera en cuatro actos, de Crovel y Charlemagne, con música del maestro Federico C. Flotow (1812-.....), por la Kenneth y la Lemaire, Ludovico Grazziani, Pietro Vialetti, Ruiz y Corberó.

1861 *31 de enero* **Liceo.**—UN BALLO IN MÁSCHERA, ópera séria en cuatro actos, de Somma y Verdi, por la Carozzi-Zucchi, la Brambilla y la Más-Porcell, Emilio Naudin, Bencich, Ardavani, Garulli, Obiols y Jover.

1862 *5 de noviembre* **Liceo.** — GIUDITTA, melodrama bíblico en tres actos, de Marcello y Peri, por la Vera-Lorini, la Más-Porcell, Musiani, Cresci, Dalla-Costa, Garulli y Jover.

» *17 de diciembre* **Liceo.**—SIMONE BOCANEGRA, melodrama en tres actos y un prólogo, libro de Piave y música de Verdi, por la Vera-Lorini, Porcell, Musiani, Cresci, Dalla-Costa, Raguer y Jover.

1863 *31 de enero* **Liceo.**—IL PROFETA, ópera séria en cinco actos, de Scribe y Meyerbeer, por la Vera-Lorini, la Lablache, Musiani, Cresci, Attry, Garulli y Jover.

1863 *11 de abril* **Circo barcelonés.**—IL CARNEVALE DI VENEZIA, OSSIA LE PRECAUZIONI, opera bufa en tres actos, de Arienzo y Petrella, por la Blanchi-Capello, la Fossa, la Borotti, Mattioli, Bianchi, Alexandrini, Storti y Ciarlini.

» *22 de abril* **Circo barcelonés.** — TUTTI IN MÁSCHERA, ópera bufa en tres actos, de Pedrotti, por la Capello, Borotti y Valls, con Gottardi, Mattioli, Bianchi, Alexandrini y Storti.

» *3 de octubre* **Liceo.** — JONE, melodrama en cuatro actos, de Peruzzini y Petrella, por la Colson, la Presli, la Más-Porcell, Negrini, Rossi, Selva y Raguer.

1864 *17 de febrero* **Liceo.**—FAUST, ópera séria en cinco actos, letra de Scribe y música del maestro Cárlos Gounod, por la Elisa V. de Volpini, la Presli, la Más-Porcell, Negrini —á quien reemplazó Bulterini— Squarcia, Selva y Maimó.

» *12 de julio* **Teatro de los Campos Elíseos.** PIPELÉ, OSSIA IL PORTINAJO DI PARIGI, ópera bufa en tres actos, del maestro Serafino De-Ferrari (1824) por la Fossa de Ferrer y la Porcell y Bettinelli, Parodi, Astort, Jover y Tones.

» *17 de diciembre* **Liceo.**—MARIA DELORME, melo-

drama sério de la composición del maestro Giovanni **Bottesini** (1823) por la Fiorentini-Bottesini, Morini, Colonesi, Mariotti, Bouché, Carapia y Ordinas.

1865 *25 de agosto* **Campos Elíseos.**—IL CAID, ópera cómica en tres actos del maestro C. L. Ambroise **Thomás** (1811) arreglada á la escena italiana con recitados del maestro Repetto, por la Parodi y la Fossa, con Capello, Baraldi, Giardini y Papiol.

1866 *3 de mayo* **Liceo.**—L' AFRICANA, ópera séria en cinco actos de Scribe y Meyerbeer, por la Capp-Young y la Ruggero, y Morini, Boccolini, Vialetti, Ordinas, Baraldi y Setragini.

» *23 de junio* **Campos Elíseos.**—LA DAME BLANCHE, ópera cómica en tres actos, composición del maestro François A. **Boieldieu** (1775-1834) por la Baudier, la Neulat y la Reuze, con Gadilhe, Reuze, Neulat y Tastot.

» *30 de junio* **Campos Elíseos.**—LE MAITRE DE CHAPELLE, ópera cómica en un acto de Me. Sophie Gay Paër, por la Latouche, Ranzon y Reure.

» *7 de julio* **Campos Elíseos.**—LES MOUSQUETAIRES DE LA REYNE, ópe-

ra cómica en tres actos de Saint-Georges y Halévy, por la Baudier, la Latouche, Gadilhe, Dubigny, Sotto &.

1866 *14 de julio* **Campos Elíseos.**—LE CHALET, ópera cómica en un acto de Scribe y Medesville, con música del maestro Adolphe Charles Adam, (1803-1856), por la Latouche, Dubigny y Sotto.

» *25 de julio* **Campos Elíseos.**—LES NOCES DE IEANNETTE, ópera cómica en un acto de Barbier y Carré, con música del maestro Victor Massé (1822-1885), por la Baudier y Ranzon.

» *15 de octubre* **Principal.**—SI J'ETAIS ROI, ópera cómica en tres actos de Dennery et Brésil y Adam, por la Gasc y la Chabert, con Alexandre, Decré, Vincent y Margley.

» *20 de octubre* **Principal.**—LES DIAMANTS DE LA COURONNE, ópera cómica en tres actos de Scribe y Auber, por la Gasc, la Chabert, Alexandre y Decré.

» *28 de octubre* **Principal.**—GALATHÉE, ópera cómica en dos actos de Barbier et Carré y Massé, por la Gasc y los demás individuos de la Compañía.

1867 *23 de marzo* **Liceo.**—RAHABBA, melodrama en tres actos, música del maestro barcelonés D. Fran-

cisco de P. Sanchez Gabanyach por la Pascal-Damiani, Vincenzo Stango, Cesare Boccolini, Vialetti, Fabrés y Gomez.

1868 *11 de febrero* **Liceo.**—DINORAH, ópera cómica en tres actos de Barbier et Carré y Meyerbeer, por la Giuseppina Vitali, la Muzzio y la Bianco, Stagno, Petit, Rodas y Negri.

» *20 de junio* **Campos Elíseos.**—LES DRAGONS DE VILLARS, ópera cómica en tres actos de Lockroy et Cormon con música del maestro Aimé Maillart (1817-1871), por la Mathilde Dupuy, la Lestrade, Feret, Blum, Arsandeaux y Tost.

» *30 de junio* **Campos Elíseos.**—LE TORÉADOR, ópera cómica en dos actos de Th. Sauvage y Adam, por la Lestrade, Arsàndeaux y Blum.

» *7 de julio* **Campos Elíseos.**—LE DOMINÓ NOIR, ópera cómica en tres actos de Scribe y Auber, por la Dupuy, la Lestrade y la Alexandrine, con Trillet, Blum y Laronette.

» *1 de agosto* **Campos Elíseos.**—LE SONGE D' UNE NUIT D' ETÉ, ópera cómica en tres actos de Rosier et Leuveu y Thomás, por la Dupuy, la Lestrade y la Bessy, y Trillet, Blum, Dorge-

val, Dubose, Mentor, y Dury.

1868 *6 de setiembre* **Principal.**—HAYDÉE, ópera cómica en tres actos de Scribe y Auber, por la Dupuy, la Faivre, Dufrenne, Brion, Trillet, Leon y Cantin.

1869* *20 de noviembre* **Principal.**—LE PRÉ AUX CLERCS, ópera cómica en tres actos, de Planard y Hérold, por la Guillemin, la Latouche, la Lemere, Gillant, Puget, Troy y Alzieu.

1870 *27 de enero* **Liceo.**—DON CÁRLO, ópera séria en cinco actos, de Mery, Duloche y Verdi, por la Noël-Guidi, la Vercolini, la Cucchi, la Más-Porcell, y Bertolini, Quintilli-Leoni, Capponi, Rodas, Bernarconi, etcétera, (1).

1871 *29 de abril* **Principal.**—CHARLES VI, ópera séria en cinco actos, de C. et G. Delavigne y Halévy, por la Geismar, la Mezeray, Massy, Roudil, Berardi, Saint-Charles, Dubois, Jourdan, y Ollivier.

* En esta misma fecha, diéronse también por los actores de la compañía de la Tostée, que alternaban con la compañía de ópera cómica, algunas representaciones de la bufa en un acto, escrita en 1807 por Hoffman y Nicoló, LES RENDEZ-VOUS BOURGEOIS.

(1) Al final de esta temporada 1869-70 dióse en el Liceo una sola representación de L' ORFANELLA, ópera semiséria en tres actos, original de Baraldi, barítono á la sazón del Teatro.

1872 *28 de agosto* — **Teatro de Novedades (antiguo)** —Ruy-Blas, ópera séria en cuatro actos, de Cárlo D' Ormeville con música del maestro Felippo Marchetti (1831), por la Carozzi-Zucchi, la Stoika, la Bona, y Vincentelli, Butti, Uetam, Maj-já, Viñals, Faix y Costa.

» *4 de diciembre* — **Liceo.**—Aroldo, melodrama en cuatro actos (refundición de Stifelio) de Piave y Verdi, por la Ponti dell' Armi, la Mestres, Vincentelli, Toledo, Rodas, Maj-já, y Costa.

» *21 de diciembre* — **Liceo.**—La Forza del destino, melodrama en tres actos y un prólogo, de Piave y Verdi, por la Ponti dell' Armi, la Teresina Ferni, la Mestres, Vincentelli, Toledo, Junca, Rodas, Sebastianno Ronconi, Maj-já, Viñals y Costa.

1873 . . . .

1874 *28 de enero* — **Liceo.** — Editta di Belcourt, melodrama en cuatro actos, de Fors de Casamajor y Obiols, por la Borsi di Giuli, la Trebes, la Aleu y la Mestres, con Carpi, Quintilli-Leoni, Antonio Vidal y Viñals.

» *21 de marzo* — **Liceo.**—La Contessa d' Amalfi, ópera séria en cuatro actos de Petrella, por la Borsi-Giuli, la Lasauca, la Mestres, Carpi,

Quintilli-Leoni, Rodas y Galvani.

1874 *14 de abril* **Liceo.**—L' ÚLTIMO ABENZERRAGGIO, melodrama en cuatro actos de Fors de Casamajor, con música del maestro barcelonés Don Felipe **Pedrell**, por la Borsi-Giuli, la Trebes, Carpi, Vidal y Viñals.

» *4 de octubre* **Circo.**—DAVID RIZIO, ópera séria en cuatro actos, primera composición del maestro L. **Canepa**, (.......) por la Paschalis y la Tilli, con Ferrari, Fárbaro, Furlar, Nicolau, Maj-já y Ferrando.

1875 *13 de febrero* **Liceo.**—MIGNON, ópera cómica en tres actos, de Carré et Barbier y Thomas, por la Borsi-Giuli, la D' Alberti y la Venosta, y Maurelli, Masi, Vidal, Comas y Viñals.

» *20 de abril* **Liceo.**—QUASIMODO, melodrama en cuatro actos, de Barrét y Pedrell, por la Borsi-Giuli, la Barlani-Dini, la Lasauca y la Mestres, y Maurelli, Mendioroz, Vidal, Uetam, Gómez, Comas, Viñals y Maj-já.

» *7 de agosto* **Novedades (antiguo).**—I PROMESI SPOSI, ópera séria en cuatro actos, composición del maestro Amilcare **Ponchielli** (1834-1886), por la Mantilla, la Paschalis, la Obon, Ferrari, Parboni, Buz-

zi, Comas, Pinós y Ferrando (1).

1876 *7 de marzo* **Liceo.**—IL GUARANY, ópera séria en cuatro actos, composición del maestro A. Cárlo Gomez (1839), cantada por la Urban, Francesco Tamagno, Mendioroz, Rodas, Maj-já, Gomez Viñals, Miller y Faix.

» *16 de abril* **Principal.**— AIDA, ópera séria en cuatro actos, de Ghislanzoni y Verdi, por la Teresina Singer, la Rosina Vercolini-Tay, Lorenzo Abrugnedo, César Boccolini, Gasperini y Alzina.

» *10 de junio* **Principal.**—ROMÉO É GIULIETTA, ópera séria en cinco actos, de Barbier et Carré y Gounod, por la Derivis, la Sandoni, la Zamperoni, E. Naudin, Caldani, Uetam, Alzina, Capriles y Giraud.

1877 *25 de noviembre* **Liceo.**—SELVAGGIA, drama lírico en tres actos y un prólogo composición musical del maestro Francesco Schira (1815), por la Pantaleoni y la Prandi, y Tamagno, Roudil y Maj-já.

1878 *29 de enero* **Liceo.**—CINQ-MARS, ópera séria

(1) En 22 del propio mes y año, dióse en el Liceo la primera audición del REQUIEM de Verdi, dirigido por el maestro Goula, tomando parte en su ejecución además de la Mantilla, la Paschalis, Ugolini y Bussi, ciento dos coristas y ciento treinta y cuatro profesores de orquesta.

en cuatro actos, de Poirson et Gallet con música de Gounod, por la Pantaleoni, la Cristino, la Riquero, Rossetti, Roudil, Vidal, Maj-já, Puiggener, Puig y Viñals.

1878 *27 de noviembre* **Liceo.**—IL NEGRIERO, ópera séria en tres actos, de M. A. Pomar con música del maestro Salvatore Auteri **Manzocchi** (.......), por la Fanny, Rubini Scalisi, Stagno, Moriami, Ormondo Maini, San Marco, Viñals y Puig (1).

1879 *27 de setiembre* **Principal.**—IL VIOLINO DEL DIÁVOLO, ópera séria en cuatro actos del maestro Andremi-Agostino **Mercuri** (1839), en la que desempeñaron los principales papeles la Carolina Ferni y Leone Giraldoni.

1880 *1 de diciembre* **Liceo.**—MEFISTÓFELE, ópera en cinco actos letra y música del maestro Arrigo **Boito** (1840), por la Virginia Ferni, la Maccaferri, Enrico Barbacini, Maini y Stechi.

1881 * *7 de julio* **Teatro Lírico.**—LARA, ópera

(1) En 10 de abril de 1879 se cantaron en el Liceo, por los artistas de aquella compañía, el primer y tercer acto de la ópera COSTANZA, composición del maestro barcelonés don Antonio **Nicolau**.

* Al finalizar la temporada teatral representóse en el teatro Principal de esta ciudad, la ópera catalana en un acto A LA VORETA DEL MAR, letra de D. Dámaso Calvet y música del maestro D. Juan Goula.

cómica en tres actos de Cormon y Carré con música de Maillart, por la Galli-Marie, la Gally-Larochelle y Valdejo.

1881 *2 de agosto* **Lírico.**—CÁRMEN, ópera cómica de Meilhac et Halévy, con música del maestro Leopold-Georges Bizet (1839-1875), por la Galli-Marie, Larochelle, Laurant y Dufan, con Emile Engel y Bouvet.

1882 *9 de abril* **Principal.**—AMLETO, ópera en cinco actos de Carré de Barbier y Thomas, por la G. Vitali-Augusti, la Adele Gini, Roudil, Moretti, Róveri, Puiggener y Mascotti.

» *17 de mayo* **Principal.**—LOHENGRIN, ópera romántica en tres actos, letra y música del maestro G. Richard Wagner (1813-1885), cantada por la Vitali-Augusti, la Giuseppina Pasqua, Barbacini, Roudil, Róveri y Puiggener.

» *22 de octubre* **Principal.**—PAPÁ MARTIN, ópera bufa en tres actos con música de Cagnone, por la Fontana, la Francesi, Lombardi y Césari.

» *22 de octubre* **Lírico.**—LA STELLA DEL NORD, ópera semiséria en tres actos de Scribe y Meyerbeer, por la Bianca Donadío, la Bonheur, Lhérie y Neveu.

1882 *28 de octubre* **Principal.**—LE EDUCANDE DI SORRENTO, ópera semiséria en tres actos del maestro Emilio Usiglio (1841), por la Fiorio, la Zamboni, Negrini, Borrell, Cuccotti, Rossi y López.

» *19 de diciembre* **Liceo.**—IL DUCA D' ALBA, ópera póstuma en cuatro actos de Donizetti, por la Carolina C. de Cepeda, Stagno, Sante Athos, Paoletti, Moretti y De-Serini.

1883 *26 de febrero* **Liceo.**—LA GIOCONDA, ópera séria en cuatro actos composición musical de Ponchielli, por la Maddalena Mariani-Massi, la Novelli, la Treves, Giovanni Sani, Sante Athos, Paoletti, Verdaguer, Climent, Puig y Costa.

1884 . . . .

1885 * *6 de junio* **Liceo.**—IL RINEGATTO ALONSO GARCIA, ópera en cuatro actos del maestro catalan Giró, por la Fanny Torresella, la Mantilla, A. Brassi, E. Rubirato y Verdaguer.

» *12 de diciembre* **Liceo.**—IL VASCELLO FANTASMA, ópera en tres actos letra y música de Wagner, por la Elena Theodorini, la Cescat-

* Cantóse en el Liceo en la última función de la temporada de 1884-85 LO DESENGANY, ópera catalana en dos actos, con música del Sr. Baratta.

ti, Devoyod, David, Bruno y Masip.

1886 . . . .

1887 *11 de febrero* **Liceo.**—TANNHAUSER, ópera en tres actos, letra y música de Wagner, por la Bellincioni, la A. Borghi y la Lorenzi, con De-Negri, Lherie, Visconti, Rizzini y Wulmann.

» *29 de octubre* **Liceo.**—I PESCATORI DI PERLE, ópera cómica en tres actos de Cormon y G. Bizet por la Ernestina Bendazzi, Alfonso Garulli, Carbonell Villar y Visconti.

1888 *20 de enero* **Liceo.**—GIUDITTA, ópera en cuatro actos del maestro Falchi por la Medea Borelli, Concetta Mas, Francesco Marconi, Mauricio Devries, Antonio Vidal.

Estado Demostrativo

ESTADO DEMOSTRATIVO

de la

Influencia ejercida en Barcelona
por los autores de composiciones musicales,
atendido el número de óperas estrenadas de cada maestro
y las distintas temporadas
en que las mismas se han repetido. *

A

ADAM.	*Le chalet.*—1865-66.
	Si j'etais roi.—1866-67, 67-68, 69-70.
	Le toréador.—1867-68.
ANFOSSI.	*Il geloso in cimento.*—1783-84.
	L' amore artigiano.—1789-90.
	Le gelosie fortunate.—1791-92.
	Gli artisti.—1800-01.
APOLLONI.	*L'Ebreo.*—1855-56, 57-58.

* No constan en el presente cuadro las repeticiones de óperas verificadas en los teatros secundarios, en estos últimos diez años principalmente, por no conceptuarlas de importancia en el estudio á que se refiere esta parte de nuestro trabajo, sobre todo despues de lo que llevamos ya manifestado.

Por la misma razón no se detalla aquí el número de las representaciones dadas en cada temporada. Este dato, mejor que la influencia que pueda significar en favor de determinado autor, traduce á no dudarlo las escelencias del desempeño obtenido en una época dada, y creemos haber dicho lo bastante sobre el particular en el decurso de este libro.

BONA. . . . . *Don Cárlo.*—1847-48.
BONETTI.. . . . . *Giovanna Shore.*—1852–53.
BOTTESINI.. . . . . . . *Maria Delorme.*—1864-65.
BROGIALDI. . . . . . . *Zeliska é Amorveno.*—1824–25.
I due Figaro.—1825–26.
BUZZI. . . . . *La lega lombarda.*—1849-50.
Saul.—1857–58, 58–59.

C

CAGNONE. . . . . *Don Bucéfalo.*—1855-56, 67-68.
Papa Martin.—1882–83.
CANEPA. . . . . *David Rizio.*—1874–75.
CAPELLETTI. . . . . . . *Il califa di Bagdad.*—1825–26.
CARAFFA. . . . . *Gabriella di Vergy.*—1829–30. 30–31.
Il sonnambulo.—1830-31.
CARNICER. . . . . *Adele di Lusignano.*—1819-20.
Elena é Constantino.—1821–22.
Don Giovanni Tenorio—1822-23
CARUSO. . . . . *L' antiquario burlato.*—1791-92.
CIMADOR. . . . . *Pigmalione.*—1794-95.
CIMAROSA.. . . . . . . *L' amor costante.*—1783-84.
L' italiana in Londra.—1783-84, 95-96.
Il pittor parigino.—1783-84.
Il fanático burlato.—1789–90, 93–94, 99–1800.
I due baroni di Rocca-Azzurra—1789–90.
L' impresario in angustie.—1789–90, 98–99, 1800–01.
Le trame deluse.—1789-90, 1799-1800, 1800–01.
Chi dell' altri si veste presto si spoglia.—1789–90.

CIMAROSA.	*Il matrimonio segreto.*—1793-94, 96-97, 1805-06, 22-23.
	L' astuzie femminile.—1795-96, 97-98.
	I traci amanti.—1796-97.
	Gli enemici generosi.—1797-98, 98-99, 1802-03.
	L' imprudente fortunato.—1804-05, 06-07.
	Gli Orazzj é Curiazzj.—1807-08.
COCCIA.	*Matilde.*—1818-19.
	La donna selvaggia.—1818-19, 30-31.
	Clotilde.—1819-20.
	Arrighetto.—1820-21.
	Evellina.—1820-21, 25-26.
	L'orfano delle selve.—1836-37.
	Catherina di Guisa.—1837-38.
COPPA.	*Giovanna di Castiglia.*—1848-49.
CÓPPOLA	*La pazza per amore.*—1836-37, 1843-44.
CORDELLA..	*Lo sposo di provincia.*—1824-25.
	Gli avventurieri.—1827-28.
CRISTIANI.	*L'amor priggionero.*—1802-03.
CUYÁS	*La Fattuchiera.*—1838-39, 39-40.

D

DAVID	*Il Deserto.*—1845-46, 85-86.
DELLA-MARIA..	*Il maestro di cappella.*—1796-97.
	Chi vuol non puó.—1797-98.
DE-FERRARI	*Pipelé.*—1863-64, 82-83 Principal
DE-GIOSSA.	*Folco d'Arlés.*—1856-57.
	Don Checco.—1858-59.
DOMINGUEZ.	*La vedovella.*—1839-40.
	La dama dell castello.—1845-46.

DONIZETTI . . . . *L'ajo nell'imbarazzo.*—1828-29.
Il Borgomastro di Saardam.—1829-30.
Olivo é Pasquale.—1832-33.
L'elixir d'amore.—1833-34, 45-46; 47-48 Lieeo; 53-54, 54-55, 84-85 Liceo.
L'esule di Roma.—1833-34.
Il furioso.—1834-35, 49-50 Principal, 54-55.
Fausta.—1834-35.
Torquato Tasso.—1834-35, 49-50 Principal.
Anna Bolena.—1835-36, 38-39 Principal; 47-48 y 61-62 Liceo.
Parisina d'Este.—1835-36, 47-48 Liceo.
Bellisario.—1837-38, 42-43 y 47-48 Principal; 49-50 Lieeo; 50-51 Liceo y Principal; y 68-69 Liceo.
Lucia di Lammermoor.—1838-39, 39-40, 47-48 Principal; 49-50 Liceo; 50-51, 53-54 Liceo; 56-57, 58-59, 59-60 Principal y Liceo; 60-61 en los dos; 61-72 Circo, 62-63, 63-64, 67-68, 68-69 Liceo; 69-70 Principal; 70-71 Liceo y Principal; 71-72, 72-73, 73-74, 74-75 Liceo; 75-76 Liceo y Principal; 76-77, 78-79 Liceo; 80-81 Principal y Liceo; 81-82 Lírico; y 82-83 84-85 Liceo.
Roberto Devereux. — 1838-39, 59-60 Liceo.

DONIZETTI....... *Gemma di Vergy.*—1839-40, 42-43, 43-44, 48-49 Liceo; 51-52, 55-56 Principal; 59-60 Liceo; 60-61, 65-66 Liceo.

Marino Falliero.-1839-40, 41-42.

Lucrezia Borgia.—1840-41, 41-42, 43-44; 48-49 y 49-50 Liceo, 52-53, 55-56 Principal, 56-57, 57-58 Liceo; 59-60 y 60-61 Principal y Liceo; 61-62, 62-63 y 64-65 Liceo; 66-67 Principal; 69-70 y 75-76 Liceo; 80-81 Principal; 81-82, 84-85, 86-87, 87-88 Liceo.

Gli essiliati in Siberia.—1840-41.

Imelda di Lambertazzi.—1840-1841.

Maria Stuarda.—1842-43.

Pia di Tolomei.—1844-45.

Linda di Chamounix.—1844-45; 47-48 Liceo; 52-53 Principal; 54-55, 56-57 Liceo; 58-59, 60-61, 63-64, 72-73 y 74-75 Liceo; 78-79 Principal; y 83-84 y 84-85 Liceo.

La figlia del Reggimento.—1844-45; 50-51, 62-63 Liceo; 66-67 Campos Elíseos; 69-70 y 78-79 Principal.

Betly.—1844-45.

Maria di Rudenz.—1845-46.

Maria di Rohan.—1846-47, 50-51, 54-55, 56-57 Liceo; 58-59 Principal; 60-61, 62-63, 72-73 y 73-74 Liceo; 78-79 Principal.

Maria di Padilla.—1846-47.

DONIZETTI. . . . . *La Favorita.*—1846–47; 50–51, 56–57 Liceo; 58–59 y 59–60 Principal; 61-62, 62-63, 64-65 y 65-66 Liceo; 66-67 Principal; 69-70 y 70-71 Principal y Liceo; 71-72, 72-73, 73-74 y 74–75 Liceo; 75–76 y 77–78 Liceo y Principal; 78-79 Principal; 80-81, 81-82, 82-83, 83-84, 84-85, 85-86, 86-87 y 87-88 Liceo.

Don Pasquale.—1847-48, 49-50 Principal; 50-51, 54-55, 58-59, 62-63, 68-69, 74-75 Liceo; 77-78, 78-79 Principal; 81-82 Liceo; y 82-83 Principal.

Don Sebastianno.—1848-49 Principal v Liceo y 68-69 Liceo.

Adelia.—1848-49.

La Regina di Golconda.—1849-50, 58-59 Liceo.

I Màrtiri.—1849-50, 50–51, 55–56, 56-57 y 57-58 Liceo.

Il Campanello.—1856-57, 82-83 Principal.

Poliuto.—1856-57, 57-58, y 59-60 Principal; 60-61 y 63-64 Liceo; 65-66 y 67-68 Principal; 71-72, 74-75, 75-76, 77-78, 79-80 Liceo; 81-82 Principal; 84-85, 85-86 Liceo.

Il Duca d'Alba.—1882-83.

F

FABRIZI. . . . . *Il caffè di Barcelona.*—1787-88.

Chi la fá l'aspetta.—1788-89.

FABRIZI.	*La Contessa di Nova Luna.*—1788-89.
	La Tempesta.—1789-90.
	Don Giovanni Tenorio.—1790-91.
	La moglie cappricciosa.—1793-94.
FALCHI.	*Giuditta.*—1887-88.
FARINELLI	*L'indolente.*—1798-99.
	Teresa é Claudio.—1803-04, 04-05.
	Il finto sordo.—1806-07.
	Un effeto naturale.—1807-08.
	Il matrimonio per concorso.—1825-26.
FEDERICI.	*Talisba.*—1807-08.
FERRER.	*Ercole in Iberia.*—1833-34.
FIORAVANTI.	*Il furbo contra il furbo.*—1799-800, 800-01.
	Puntiglio per equivoco.—1800-01, 02-03.
	L'amor a dispetto.—1801-02.
	Le cantatrici villane.—1802-03, 05-06, 26-27, 32-33.
	Il ritorno di Columella.—1845-46 Nuevo; 56-57 Principal.
FLOTOW..	*Martha.*—1859-60 y 60-61 Principal; 61-62 Circo; y 63-64, 66-67, 69-70,.71-72, 72-73, 73-74, 75-76, 78-79, 83-84, 84-85 Liceo.

G

GABANYACH..	*Rahabba.*—1866-67.
GAZZANIGA.	*La donna soldato.*—1793-94, 99-1800.

Generali. . . . . *Le gelosie di Giorgio.*—1805-06.
Pamela núbile.—1805-06.
Le lágrime d' una vedova.—1816-17.
La Contessa di Colle-Erboso.—1817-18, 27-28.
Guzmano di Valore.—1817-18.
Cecchina.—1817-18.
Il Bernardino.—1818-19.
Adelina.—1823-24.
I baccanali di Roma.—1827-28, 28-29.
Il voto di Jefté.—1832-33.

Gerli. . . . . *Don Pelagio.*—1844-45.

Gnecco. . . . . *La prova d' un' ópera séria.*—1806-07, 16-17.
Le nozze di Lauretta.—1807-08.
La prova degli Orazzj é Curiazzj.—1807-08.

Giró. . . . . *Il Rinegatto Alonso Garcia.*—1884-85.

Gomez. . . . . *Il Guarany.*—1875-76.

Gounod. . . . . *Faust.*—1863-64, 64-65, 65-66, 66-67 y 67-68 Liceo; 69-70 y 70-71 Principal; 71-72, 72-73, 73-74 y 74-75 Liceo; 75-76 Principal y Liceo; 76-77 y 77-78 Liceo; 78-79 Principal; 80-81 Liceo; 81-82 Principal; 82-83, 83-84, 84-85, 85-86, 86-87, 87-88 Liceo.
Romeo é Giulietta.—1875-76.
Cinq-Mars.—1877-78.

Goula . . . . *A la voreta del mar.*—1880-81.

Gràssi. . . . . *Il proscritto d' Altemburgo.*—1843-44.

GUAÑABENS. , ... *Arnaldo di Erill.*—1858-59.
GUGLIELMI (PIETRO).. . *La pastorella nobile.*—1789-90, 99-1800.
La bella pescatrice.—1790-91.
L' impostore punito.—1790-91.
La serva innamorata.—1792-93, 94-95, 96-97.
Dorval é Virginia.—1795-96.
Tragedia (sin título) 1796-97.
L' inganno amoroso.—1803-04, 04-05.
Judith.—1805-06.
Débora é Sisara.—1805-06.
La serva astuta.—1807-08.
Semira.—1816-17.
GUGLIELMI (P. CÁRLO). *La scelta dello sposo.*—1820-21.
Paolo é Virginia.—1823-24.

H

HALÉVY. . . . . *L' Ebrea.*—1858-59, 67-68 y 68-69 Liceo; 69-70 y 70-71 Principal; 70-71, 71-72, 75-76, 80-81, 81-82, y 83-84 Liceo.
Les mousquetaires de la Reine. —1865-66, 67-68 Campos Elíseos; 69-70 Principal; 77-78 Novedades.
Charles VI.—1870-71 Principal y 76-77 Liceo.
HAYDN. . . . . *La creación.*—1803-04.
HEROLD. . . . . *Zampa.*—1839-40; 42-43 Principal; 66-67 Liceo; 69-70 Principal y 80-81 Lírico.
Le pré aux Clercs.—1869-70.

J

JOMELLI. . . . . *Merope.*—1750-51.

L

M

Mazza	*La prova d' un' ópera séria.*—1849-50, 50-51 y 54-55.
Mazucatto.	*L' Esmeralda.*—1840-41.
Mercadante.	*Elisa é Claudio.*—1823-24, 24-25, 34-35 y 49-50 Principal.
	Dido abbandonatta.—1826-27.
	Caritea.—1828-29, 46-47.
	Il posto abbandonatto.—1829-30.
	I Normanni á Parigi.—1833-34, 34-35.
	Gabriella di Vergi.—1837-38.
	Zaira.—1837-38.
	Emma d' Antiochia.—1838-39.
	Il Conte d' Essex.—1838-39, 40-41.
	Il Giuramento.—1839-40, 46-47 y 52-53 Principal; 57-58 Liceo; 59-60 Principal; 63-64 y 72-73 Liceo.
	Uggero il Danese.—1839-40.
	Elena da Feltre.—1840-41.
	La testa di bronzo.—1840-41.
	La Vestale.—1841-42, 42-43, 44-45, 51-52.
	Francesca Donato.—1841-42.
	Il Bravo.—1841-42, 47-48 Liceo; 55-56 Principal; 68-69 Liceo.
	Il Regente.—1844-45.
	I due illustri rivali.—1845-46.
	Leonora.—1847-48, 50-51, 54-55.
	Gli Orazzj é Curiazzj.—1848-49.
	Pelagio.—1857-58.
Mercuri.	*Il violino del diávolo.*—1879-80.
Meyerbeer.	*Margherita d' Angiú.*—1825-26, 28-29.

MEYERBEER. . . . . . . *Il crociatto in Egitto.*—1825-26, 29-30, 33-34.

Emma di Resburgo.—1828-29.

Roberto il diávolo.—1845-46; 50-51, 58-59 Principal; 63-64, 64-65, 65-66, 66-67, 67-68, 71-72, 74-75, 75-76, 76-77 y 77-78 Liceo; 80-81 y 81-82 Principal; 82-83, 83-84 y 84-85 Liceo.

Gli Ugonotti.—1855-56 y 56-57 Liceo; 58-59 Principal y Liceo; 65-66, 67-68, 68-69, 73-74, 74-75, 75-76, 76-77, 77-78, 78-79, 79-80 Liceo; 80 y 81 Principal y Liceo; 81-82, 82-83, 83-84, 84-85, 85-86, 86-87, 87-88 Liceo.

Il Profeta.—1862-63, 63-64, 64-65, 78-79, 80-81, 86-87 Liceo.

L' Africana.—1865-66, 68-69, 70-71, 71-72, 75-76, 76-77, 77-78, 78-79, 79-80, 80-81, 82-83, 83-84, 84-85, 85-86, 86-87, 87-88 Liceo.

Dinorah.—1867-68, 69-70, 70-71, 71-72, 74-75, 75-76, 76-77, Liceo; 77-78 Principal; 78-79, 79-80 Liceo; 81-82, Principal y Liceo; 85-86 Liceo.

La Stella del Nord.—1882-83.

MORLACCHI. . . . . . . *Tebaldo é Isolina.*—1824-25, 29-30.

Gianni di Parigi.—1825-26.

MOSCA. . . . . *Il sedicente filósofo.*—1815-16.

MOSCA. . . . . *La maschera fortunata.*—1815-16.
I pretendenti delusi.—1816-17, 23-24.
I tre mariti.—1819-20.

MOZART. . . . . *Cosi fan tutte.*—1798-99.
Don Giovanni.—1849-50 Principal; 65-66, 66-67, 73-74 y 79-80 Liceo; 81-82 Lírico y 84-85 Liceo.

N

NASOLINI. . . . . *Eugenia.*—1794-95.
El médico de Lucca (?).—1803-04.

NICOLAI. . . . . *Il Templario.*—1841-42, 47-48

NICOLAU. . . . . *Costanza.*—1878-79. Principal.

NICOLO. . . . . *Les rendez-vous bourgeois.*—1869-70.

NICCOLINI. . . . . . . *Il trionfo dil bell sesso.*—1801-02.
Balduino duca di Spoleto.—1820-21.

NINI. . . . . *La marescialla d' Ancre.*—1843-44.

O

OBIOLS. . . . . *Il Regio Imene.*—1847-48.
Editta di Belcourt.—1873-74.

ORLANDI. . . . . *I furbi alle nozze.*—1803-04.
L' avvaro.—1804-05.
La dama soldato.—1817-18.

P

PACINI. . . . . *Il Barone di Felcheim.*—1820-21, 26-27.

PACINI. . . . . *La sposa fedele.*—1820-21.
Il falegname di Livonia.—1822-23.
Comingio pittore.— 1822-23, 32-33.
La schiava in Bagdad.—1822-23, 23-24, 27-28, 28-29 y 36-37.
Il carnevale di Milano.—1823-24.
La gioventu d'Enrico V.—1826-27.
La Vestale.—1828-29, 30-31.
Gli arabi nelle Gallie.—1830-31.
I Crociatti á Tolemayde.—1830-31.
Alessandro nell'Indie.—1831-32.
Il Corsaro.—1831-32.
L'último giorno di Pompei.—1831-32, 35-36.
Il Contestábile di Chester.—1831-32.
Saffo.—1842-43, 45-46 Principal; 49-50 Liceo; 55-56, 57-58 Principal; 59-60, 62-63, 63-64 Liceo; 66-67, 67-68 Principal; 70-71, 71-72, 72-73, 73-74 Liceo; 78-79 Principal; 80-81 Liceo.
Maria Tudor.—1845-46.
Medea.—1845-46.
L'Ebrea.—1847-48.
La Fidanzata corsa.—1848-49.
Bendelmonte.—1854-55, 57-58.
Lorenzino di Medici.—1857-58.
Il Saltinbanco.—1858-59.

PAËR. . . . . , . . *I due sordi.*—1798-99.
L'intrigo amoroso.—1799-1800.

PAER. . . . . *Griselda.*—1801-02.
Cammila.—1804-05.
Il principe di Taranto.—1806-07, 07-08.
La locanda de vagobondi.—1806-07.
Il portantino.—1816-17.
Agnese.—1816-17, 18-19.
Il fuoruscito di Firenze.—1819-20.
Le maître de chappelle.—1865-66, 67-68.

PAISIELLO. . . . . *I due Contesse.*—1783-84.
La Frascatana.—1788-89.
Nina pazza per amore.—1789-90.
L'amore contrastato.—1790-91.
La molinara astuta.—1790–91, 95-96, 1805-06.
Le gare generose.—1790-91.
I zingari in fiera.—1790-91, 97-98, 1807-08.
Il marchese Tulipano.—1791-92.
La locanda.—1792-93.
Il Re Teodoro in Venezia.—1792-93.
Los celos infundados (?).—1793-94.
Il barbiere di Siviglia.—1796-97

PALMA. . . . . *Gli amanti della dote.*—1795-96, 96-97, 1807-08.
La pietra simpática.—1798-99.

PAVESI. . . . . *L'avvertimento ai gelosi.*—1804-05.
Ser Marc' Antonio.— 1815–16, 22-23.

PAVESI.	*Il Corradino.*—1817-18.
PEDRELL. . . . . . . ,	*L'ultimo Abenzerraggiò.*—1873-74.
	Quasimodo.—1874-75.
PEDROTTI.	*Fiorina.*—1855-56.
	Tutti in máschera —1862-63; 70-71 Liceo; 82-83 Principal.
PERI	*Vittore Pisani.*—1858-59.
	Giuditta.—1862-63.
PERSIANI.	*Danao Re d'Argo.*—1829-30, 30-31.
	Agnès di Castro.—1839-40.
PETRELLA.	*Marco Visconti.*—1855-56.
	L'assedio di Leyda.—1859-60.
	Il carnevale di Venezia.—1862-63, 82-83 Principal.
	Jone.—1863-64, 71-72, 77-78 Liceo.
	La Contessa d'Amalfi.—1873-74.
PICCINI (N).	*Il curioso del suo proprio danno.* 1762-63.
PICCINI (L).	*Gli accidenti inaspettati.*—1792-93.
PIQUÉ.	*Roberto Duca di Scilla.*—1844-45.
PONCHIELLI.	*I promesi sposi.*—1874-75.
	La Gioconda.—1882-83, 85-86, 86-87, 87-88 Liceo.
PORTOGALLO	*I due gobbi.*—1794-95.
	Il Principe di Spazzacamino.—1796-97.
	La donna di genio volúbile.—1799-1800.
	L' orgoglio avvilitto.—1802-03, 05-06.
	L'equivoco per equivoco.—1804-05.

PUCCITA. . . . . *I due priggioneri.*—1820-21.

R

RICCI. (L.). . . . . . . *Chiara di Rosemberg.*—1832-33, 38-39, 41-42 Principal, 48-49 Liceo.
Il nuovo Figaro.—1833-34, 51-52.
L' orfanella di Ginevra.—1834-35, 36-37.
Eran due é or son tré.—1835-36.
Un' avventura di Scaramuccia. —1837-38; 48-49 Liceo y 51-52.
Chi dura vince.—1845-46.
Il birrajo di Preston.—1854-55 y 56-57 Liceo; 82-83 Principal.

RICCI. (F.). . . . . . . *Crispino é la Comare.*—1853-54; 67-68 y 78-79 Principal; 80-81 Liceo; 82-83 Principal; 86-87 Liceo.
Le priggioni d' Edimburgo.—1840-41; 64-65 Campos Elíseos.
Corrado d' Altamura.—1843-44, 44-45, 51-52.
Griselda.—1848-49.

ROSSI. . . . . *I' falsi monetarj.*—1845-46.
Il domino nero.—1851-52.

ROSSINI. . . . . *L' italiana in Algeri.*—1815-16, 19-20, 27-28, 32-33, 41-42 y 49-50 Principal; 69-70 Liceo.
L' inganno felice.—1815-16, 17-18, 24-25.
La cambiale di matrimonio.—1816-17.

ROSSINI. . . . . *Il Tancredo.*— 1817-18, 20-21, 24-25.

Elisabetta, regina d'Inghilterra. —1817-18, 28-29.

La Ceneréntola. — 1818-19, 24-25, 30-31, 39-40 y 48-49 Principal; 53-54 Liceo; 55-56 Principal; 62-63 Liceo; y 66-67 y. 67-68 Principal.

Torvaldo é Dorliska.—1818-19, 30-31.

Il barbiere di Siviglia.—1818-19, 24-25, 28-29, 29-30, 31-32, 36-37, 39-40, 40-41 y 44-45 Principal; 47-48 y 50-51 Principal y Liceo; 52-53 Principal; 53-54 Liceo; 54-55, 55-56 y 56-57 Principal y Liceo; 58-59 Liceo; 59-60 Principal; 61-62 y 62-63 Liceo; 65-66 y 69-70 Liceo y Principal; 71-72, 72-73, y 74-75 Liceo; 77 78 Principal; 78-79 Principal y Liceo; 79-80, 80-81 Liceo; 81-82 en el Lírico; 82-83, 83-84 Liceo; 85-86 en Liceo y Principal y 86-87 Liceo.

La gazza ladra.—1819-20, 23-24, 24-25, 28-29, 35-36, 43-44, 50-51 y 66-67 Liceo.

Il turco in Italia.—1820-21, 31-32 y 37-38.

Otello.—1821-22, 26-27, 35-36, 40-41 y 44-45 Principal; 48-49, 49-50, 59-60, 61-62 y 65-66 Liceo; 66 67 Principal; 67-68

ROSSINI. . . . . Principal y Liceo; 70-71 y 76-77 Liceo.

La pietra del paragone.—1821-22.

La occasione fa il ladro.—1822-23.

Aureliano in Palmira.—1822-23; 26-27.

La donna del Lago.—1823-24, 24-25.

La scala di seta.—1823-24.

Ricciardo é Lovaida.—1823-24, 24-25.

Zelmira.—1824-25.

Edoardo é Cristina.—1824-25.

Mosé in Egitto.—1825-26, 33-34, 34-35.

Semirámide. — 1826-27, 28-29, 29-30, 32-33, 47-48 y 49-50 Principal; 53-54, 56-57, 58-59 y 63-64 Liceo; 65-66, 66-67 y 67-68 Principal; 84-85 Liceo.

Matilde di Shabran.—1827-28 Principal; 58-59 Liceo; 66-67 Principal.

Maometto II.—1827-28.

Bianca é Falliero.—1829-30.

Il Conte Ory.—1830-31 Principal; 70-71 y 73-74 Liceo.

L' assedio di Corinto.—1831-32, 32-33.

Guglielmo Tell.—1834-35 Principal; 56-57, 57-58, 66-67, 67-68, 68-69, 70-71, 71-72, 76-77, 78-79 y 86-87 Liceo.

Il nuovo Mosé.—1842-43, 48-49

ROSSINI. . . . . Principal; 57-58 Liceo; 59-60 Principal; 62-63 Liceo y 66-67 Principal.
Stabal.—1843-44.

ROVIRA. . . . . , . *Sermondo il generoso.*—1838-39.

S

SALDONI. . . . . *Cleónice regina di Siria.*—1841-42.

SALIERI. . . . . *La Cifra.*—1791-92.
La grotta di Trofonio.—1796-97.
Axur, Ré d' Ormus.—1800-01.

SANELLI. . . . . *Il Fornaretto.*—1859-60.

SARTI. . . . . *I finti eredi.*—1803-04.
Le gelosie villane.—1807-08.

SCOLARI. . . . . *Il filósofo chimico-poeta.*—1750-51.

SCHIRA. . . . . *Selvaggia.*—1877-78.

SORS. . . . . *Il Telemaco nell' isola di Calipso.*—1797-98.

SPERANZA. . . . . *I due Figaro.*—1843-44.

STUNZ. . . . . *La reppresaglia.*—1811-22.

T

THOMAS. . . . . *Il Caid.*—1864-65; 69-70 Principal.
Le songe d' une nuit d' eté.—1865-66; 69-70 Principal.
Mignon.—1874-75, 76-77 Liceo; 78-79 Principal; 80-81 Liceo y Lírico 83-84 Liceo.
Amleto.—1881-82 Principal y Lírico; 83-84, 84-85, 86-87 y 87-88 Liceo.

TOZZI. . . . . *La caccia d' Enrico IV.*—1788-89.

TOZZI.......... *Zemira é Azor.*—1791-92, 93-94.
L'amore della Patria.—1792-93, 1801-02.
I due raggazzi savojardi.—1793-94.
Il trionfo di Vénere.—1802-03.
Angélica é Medoro.—1804-05.

TRENTO.......... *La fedeltá nelle selve.*—1798-99.
Roberto capo d' Assassini.—1805-06.

TRITTO.......... *L' inganno amoroso.*—1789-90.
Le avventure galanti.—1791-92.
I raggiri scoperti.—1793-94.

U

USIGLIO.......... *Le educande di Sorrento.*—1882-83.

V

VACCAJ.......... *La pastorella degli Alpi.*—1826-27, 36-37.
Giulietta é Romeo.—1827-28.
Pietro il Grande.—1828-29.
Zadig ed Astartea.—1832-33.

VEGUER.......... *La principessa filosofa.*—1797-98.

VERDI.......... *Oberto, Conte di S. Bonifazio.*—1841-42.
Nabuco.—1844-45, 48-49 Principal; 50-51, 53-54 Liceo; 54-55, 56-57, 57-58 y 58-59 Principal; 68-69, 72-73, 77-78 y 79-80 Liceo.
Ernani.—1845-46, 46-47 Princi-

VERDI.......... pal; 47-48 Liceo; 52-53, 54-55 y 55-56 Principal; 57-58 Liceo; 58-59 Principal; 59-60 Liceo; 60-61 Principal; 61-62 Liceo; 62-63 Liceo; 65-66 Liceo y Principal; 72-73, 75-76, 76-77, 77-78 y 82-83 Liceo.

I Lombardi.—1845-46 Principal y Nuevo; 48-49 y 49-50 Li-ceo; 50-51, 52-53 Principal y 59-60, 68-69 Liceo.

I due Fóscari.—1845-46 Principal y 47-48, 56-57, 62-63 y 65-66 Liceo.

Attila.—1847-48; 50-51, 51-52, 55-56 Liceo; 56-57 y 59-60 Principal.

Giovanna d' Arco.—1847-48 Liceo; 57-58 Principal.

I Masnadieri.—1848-49.

Macbeth.—1848-49, 50-51, 54-55, 63-64 y 64-65 Liceo; 65-66 Principal; 70-71, 72-73 Liceo; 75-76 Principal.

Alzira.—1848-49.

Luisa Miller.— 1851-52, 52-53 Principal; 53-54 Liceo; 54-55, 55-56 Liceo; 57-58, 58-59, 60-61 Principal; 64-65 Liceo.

Rigoletto.—1853-54; 54-55, 55-56, 56-57 y 59-60 Principal; 60-61 Principal y Liceo; 61-62, 62-63, 63-64 y 64-65 Liceo; 69-70 Liceo y Principal; 70-71, 71-72, 72-73, 73-74, 75-76, 76-77, 78-79, 79-80, y 80-81

VERDI. . . . . Liceo; 81-82 Lírico; 82-83, 83-84, 84-85, 85-86 y 86-87 Liceo.

Il Trovatore.—1854-55, 56-57 Liceo; 57-58 y 58-59 Principal y Liceo; 59-60 y 60-61 Liceo; 61-62 Circo y Liceo; 62-63, 63-64 y 64-65 Liceo; 65-66 Principal y Liceo; 67-68 Principal; 68-69 Liceo; 69-70 Principal; 70-71 Principal y Liceo; 71-72, 72-73 y 74-75 Liceo; 75-76 Liceo y Principal; 76-77, 77-78 Liceo; 78-79 Principal; 79-80 y 80-81 Liceo; 81-82 Principal y Lírico; 84-85 Liceo.

La Traviata.—1855-56 Liceo y Principal; 57-58 y 58-59 Prinı cipal; 59-60 Principal y Liceo 60-61, 61-62, 62-63 y 64-65 Liceo; 70-71 Principal; 72-73, 74-75, 75-76 Liceo; 78-79 Prin cipal y Liceo; 81-82 Lírico, 82-83 Liceo; 85-86 Principal y 86-87 Liceo.

I vespri siciliani.—1856-57, 57-58 y 69-70 Liceo.

Stiffelio. — 1856-57 Principal; 60-61 Liceo.

Un ballo in máschera.—1860-61; 61-62 Circo y Liceo; 62-63, 63-64, 64-65, 65-66, 66-67, 69-70, 71-72, 72-73, 73-74, 74-75, 75-76, 76-77, 77-78, 78-79, 84-85 Liceo.

VERDI.......... *Simon Bocanegra*.—1862-63.
Don Cárlo.—1869-70, 72-73, 76-77, 79-80 Liceo.
Aroldo.—1872-73.
La forza del destino.—1872-73, 76-77, 86-87 Liceo.
Requiem.—1874-75; 84-85 Principal.
Aida.—1875-76 Principal; 76-77, 77-78, 78-79, 79-80 y 80-81 Liceo; 81-82 Principal y Liceo; 83-84, 84-85, 86-87, 87-88 Liceo.

W

WAGNER........ *Lohengrin*.—1881-82 Principal; 82-83, 87-88 Liceo.
Il vascello fantasma.—1885-86.
Tannhäuser.—1886-87.

WEBER.......... *Freischütz*.—1849-50, 86-87 y 87-88 Liceo.

Z

ZINGARELLI....... *Il mercato di Monfregoso*.—1794-95.

ÍNDICE ALFABÉTICO

INDICE ALFABÉTICO

de los cantantes que han actuado en los Teatros de Barcelona desde 1788, con espresión de su especialidad artística, y temporadas que aquí han trabajado*

A

ABADIA, prima donna.—Principal y Liceo, 1851-52.

ABRUÑEDO (Lorenzo), primer tenor. — Liceo, 1865-66, Principal, 75-76, 77-78, Liceo, 80-81.

ADINI (Ada), segunda.—Lírico, 1881-82.

AGOSTINI, segunda.—Principal, 1847-48.

AGRESTI (Antonio), primer tenor.—Liceo, 1856-57-58.

AGUILÓ (Angela), segunda.—Principal, 1845-46.

AGUILÓ (Antonia), segunda.—Principal, 1837-38.

* Esta lista, para cuya redacción se han tenido presentes la colección de *Tomos de acuerdos* en este Archivo Municipal, la del *Diario de Barcelona* y los *Almanaques* que publica este desde 1857, no comprende los artistas que han cantado durante estos últimos años en los teatros secundarios, cuando el no haber estrenado alguna ópera, quita todo interés á su enunciación. Adviértase además la conveniencia de compulsar este INDICE con la TABLA CRONOLÓGICA anterior, siempre que se desee la referencia de algún artista comprimario, no continuado en este lugar.

AGUILÓ-DONATUTTI, segunda.—Liceo, 1848-49, 51-52, 53-54

ALABAU, comprimaria.—Liceo, 1855-56.

ALBA (Angelo), primer bajo.—Principal, 1841-42-43.

ALBANI GYE, prima donna.—Liceo, 1884-85.

ALBERTARELLI (Francesco), primer bufo.—Principal, 1796-97-98 y 1807 á 08.

ALBERTI (Adelaida D'), contralto.—Liceo, 1874-75-76.

ALBERTI (MAtteo), segundo bufo.—Principal, 1843-44-45.

ALBINI (Marietta), primera bufa.-Principal, 1824-25, 26-27.

ALBINI PORRO, contralto.—Principal, 1826-27.

ALBONI, primera contralto.—Liceo, 1861-62.

ALDIGHIERI, primer borítono.—Principal, 1858-59.

ALEU CABALLÉ, comprimaria.—Liceo, 1847-48-49-50-51.

ALFINI (Carolina), segunda bufa.—Principal, 1826-27.

ALIPRANDI (Vincenzo), primer tenor.—Principal, 1806 á 07.

ALLIERI (Marietta), comprimaria.—Principal, 1867-68.

ALZIEU, bajo.—Principal, 1869-70.

ALZINA (Angelo), bajo.—Principal, 1875-76.

AMATI (Caterina), segunda bufa.—Principal, 1828-29.

AMATUCCI (Carlo), segundo tenor.—Principal, 1800 á 801.

AMBROSSI (Antonio), primer bufo.—Principal, 1815-16, 16 á 17.

ANCINELLI (Maria), segunda bufa.—Principal, 1803 á 04, 04 á 05.

ANCONI, primer bajo.—Principal, 1849-50.

ANDRADE (Francesco D'), barítono.—Liceo, 1886-87.

ANDRIEFF (María), segunda.—Liceo, 1880-81.

ANGELINI (Teresa), soprano.—Liceo, 1886-87.

ANGELINI, bajo.—Liceo, 1861-62.

ANGELINI (Marco), barítono.—Lírico, 1881-82 y Liceo 82 y 83.

Angri (Elena D'), primera contralto.—Principal y Liceo, 1853-54-55, Principal, 59-60.

Anibaldi (Lutgarda), segunda bufa.—Principal, 1821-22-23.

Anselmi (N.), segunda.—Principal, 1856-57.

Antoldi (Gaetano), primer bufo.—Principal, 1838-39-40.

Anton (Andrés), tenor.—Liceo, 1884-85, 87-88.

Antonucci (Francesco), primer bufo.—Principal, 1794-95.

Antonucci (N.), bajo.—Liceo, 1879-80.

Antony (Giorjio), tenor.—Liceo, 1870-71.

Aragó (N.), barítono.—Liceo, 1887-88.

Aramburo (Antonio), tenor.—Liceo, 1872-73, 75-76, Lírico, 81-82.

Ardabani (N.), primer barítono.—Principal, 1853-54.

Ardavani (Vines), bajo.—Circo, 1861-62.

Aristidi (Mario), barítono.—Liceo, 1885-86.

Armandi (Augusta), contralto.—Liceo, 1878-79.

Armandi (Cutimio), primer tenor.—Principal, 1858-59, Liceo, 59-60.

Arnoldi (N.), segundo bajo.—Principal y Liceo, 1850-51.

Arrighi (N.), tenor.—Liceo, 1879-80.

Assandri (Laura), primera bufa.—Principal, 1840-41.

Assoni (Mauro), primer barítono.—Nuevo, 1845-46, Principal, 56-57.

Astort (José) bajo comprimario.—Principal, 1844-45.

Athós (Santé), barítono.—Liceo, 1882 á 83.

Atriy (Giorgio), bajo.—Principal, 1860-61, Liceo, 62-63.

Axs (Carlota), contralto.—Liceo, 1862-63.

Aznar, segundo bajo.—Liceo, 1853-54.

Azula, tenor.—Liceo, 1875-76.

B

BACCI (Valdemiro), tenor.—Liceo, 1881 á 82.
BADIALI (Césare), primer bufo.—Principal, 1832 á 37.
BADIALI (Federico), segundo tenor.—Principal, 1833 á 34.
BAGAGLIOLO (N.), bajo.—Liceo, 1862-63.
BAILLOU MARIMON (Enriqueta), soprano.—Liceo, 1869-70, 73-74.
BALDANZA (N.), primer tenor.—Principal y Liceo, 1851-52.
BALDELLI (N.), bajo caricato.—Liceo, 1884-85.
BALESTRA (N.), primer tenor.—Principal, 1854-55.
BALESTRACCI (Achille), primer tenor.—Principal, 1839-40.
BALZAR (Pietro), primer bajo.—Principal, 1840-41.
BANTI (Lorenzo), barítono.—Principal, 1857-58.
BARALDI (Paolo), barítono.—Liceo, 1865 á 67; Principal, 67-68; Liceo, 69-70.
BARBACCINI (Enrico), primer tenor.—Liceo, 1860-61, 79-80, Principal, 81-82, Liceo, 83-84.
BARBOT (Carolina), prima donna.—Liceo, 1862 á 63.
BARDELLI (Giovaninna), contralto.—Liceo, 1887-88.
BARDONI, soprano.—Liceo, 1863-64.
BARILLI, primer bajo.—Principal, 1847-48.
BARLANI-DINI (Eufemia), contralto.—Liceo, 1874-75.
BAROTTI, contralto.—Circo, 1862-63.
BARTOLINI (Ombellina), segunda bufa.—Principal, 1827-28-29-30-31.
BARTOLINI, barítono.—Principal, 1849-50, Liceo, 59-60.
BARTOLUCCI (Andrea), segundo bufo.—Principal, 1805 á 06, 1827-28.
BASSEGGIO (Adelaida), prima donna.—Principal, 1858-59.
BASSI (Maria Carlota), prima contralto.—Principal, 1817 á 18.

BASSI (Ladislao), segundo bufo.—Principal, 1828-29.

BASSI, bajo.—Circo, 1861-62.

BASSINI (Alberto de), tenor.—Principal, 1881-82.

BOUCARDÉ, primer tenor.—Principal y Liceo, 1850-51.

BAUERMEISTER, soprano.—Liceo, 1876-77.

BELARDI (N.), barítono.—Liceo, 1879-80.

BELART (Buenaventura), tenor.—Principal, 1855-56.

BELOFF (Herminia), contralto.—Principal, 1880-81.

BELTRAMO (Giovanni), bajo.—Liceo, 1886-87.

BELLARIVA (N.), prima donna.—Liceo, 1874-75.

BELLINCIONI (Gemma), soprano,—Liceo, 1886-87.

BELLINCIONI (N.), caricato.—Principal, 1852-53.

BELLINI (Fernando), barítono.—Liceo.—1859-60.

BENAVENTANO (J. G.), primer barítono.—Liceo, 1858-59.

BENCICH (Giovanni Battista), barítono.—Liceo, 1857 á 58, 59-60.

BENDAZZI-GARULLI (Ernestina), prima donna.—Liceo, 1887 á 88.

BENDAZZI-SECCHI (Luisa), prima donna.—Liceo, 1859 á 60, 69 á 70.

BENFRATELLI (M.), tenor.—Lírico, 1881-82.

BENTIVOGLIO (Pietro), segundo bajo.—Principal, 1806 á 08.

BERARDI (Mr.), bajo.—Principal, 1869 á 71.

BERINI (Agostino), tercer bufo.—Principal, 1828-29.

BERINI (Antonio), primer tenor.— Principal, 1801 á 06.

BERINI (Gulia), segunda.—Liceo, 1848-49.

BERINI (N.), soprano.—Liceo, 1863-64.

BERLOCHI (N.), tenor.—Liceo, 1876-77.

BERNARDI (N.), prima donna.—Liceo, 1855-56.

BERNASCONI (Giuseppe), comprimario.—Liceo, 1869-70.

BERNIS (Emilio de), barítrno.—Liceo, 1878-79.

BERTOLETTI (Matilde), comprimaria.—Liceo, 1870-71.

Bertolini (N.), tenor.—Liceo, 1869-70.

Bettini (N.), tenor.—Liceo, 1859-60, 76-77.

Bianco (Azelina), contralto.—Liceo, 1867-68, 70-71.

Bianchi (N.), bajo.—Circo, 1862-63.

Bianchi (N.), barítono.—Liceo, 1885-86.

Bianchi-Montaldo (Adela), soprano.—Liceo, 1877-78-79.

Bicchielli (Felice), tenor comprimario.—Liceo, 1868-69.

Bignardi (Pietro), tenor.—Liceo, 1864-65.

Binaghi (N.), barítono.—Circo, 1861-62.

Biscontini (Francesco), segundo tenor.—Principal, 1820-21 á 23.

Blanchart (Ramón), barítono.—Liceo, 1884-85, 86-87.

Blume (N.), soprano.—Liceo, 1869-70.

Boccacini (Benagli), primer tenor.—Principal, 1823-24.

Boccacio (Giovanni). segundo tenor.—Principal, 1827-28-29.

Bocucci (Marietta), tercera bufa.—Principal, 1799-800.

Bocucci (Vincenzina), segunda bufa.—Principal, 1799-800.

Boccolini (César), barítono.—Liceo, 1865 á 67; Principal, 75-76.

Bodogni (Clodoveo), bajo comprimario.—Liceo, 1880-81.

Bolis (Luiggi), tenor.—Liceo, 1878-79.

Bonfigli (Lorenzo), primer tenor.—Principal, 1840 á 42.

Bonini (Emilia), primera contralto.—Principal, 1833-34.

Bonoldi (Claudio), primer tenor.—Principal, 1807 á 08, 21 á 23 y 26-27.

Bonoldi (Ludovico), segundo tenor.—Principal, 1821 á 23, 26-27 á 32.

Bonnetti (Giovanni), segundo bufo.—Principal, 1829-30.

Bonnheur (Sarah) contralto.—Lírico, 1881-82.

Bordogni (Marco), primer tenor.—Principal, 1815 á 18.

Borelli (Medea), prima donna.—Liceo, 1887–88.

Borghi (Adela), contralto.—Liceo, 1882-83, 86-87.

Borghi-Mamo (Adelaida), prima donna.—Liceo, 1862–63.

Borghi-Mamo (Herminia), prima donna.—Liceo, 1884-85, 86-87.

Borgondio (Gentile), primera contralto.— Principal, 1827-28.

Borlineto (N.), comprimaria.—Liceo, 1885–86.

Borsi de Giuli (Guiseppina), prima donna.—Liceo, 1873 á 75.

Bossi (N.), tercera bufa.—Principal, 1791-92.

Bossi (N.), contralto.—Liceo, 1875-76.

Bottero (Alejandro), primer bajo cómico.— Principal, 1867-68; Lírico, 81–82.

Bouché (Lucien), primer bajo.—Liceo, 1847–48, 64–65.

Bourman (Amalia), comprimaria.—Principal, 1881-82.

Bouvet (Mr.), barítono.—Lírico, 1880-81.

Bozzetti (Marietta), soprano.—Liceo, 1872-73.

Bozzetti (N.), primer tenor.—Liceo, 1848-49.

Bragazza (Pietro), segundo tenor.—Principal, 1794-95.

Brambilla Verger (Amalia), prima donna.—Principal, 1832 á 37.

Brambilla (Elvira), soprano.—Liceo, 1860-61, 72–73.

Brambilla (Emilia), segunda bufa.—Principal, 1832-33-34

Brambilla (Gaetana).—primera contralto.—Principal y Liceo, 1850-51.

Brambilla (Giuseppa), primera contralto.— Principal, 1842 á 44.

Brambilla (Marietta), primera contralto.—Principal, 1830 á 32.

Brambilla (Teresina), primera contralto.—Principal, 1836 á 39.

BRAMBILLA (Anibale), segundo tenor —Principal, 1840-41.
BRASI (Angelo), segundo tenor.—Liceo, 1884-85.
BRÉMOND (Hipólito), bajo.—Liceo, 1863-64.
BRESCIANI (Luiggi), tenor.—Liceo, 1881-82.
BRIOL (Nicolay), soprano.—Liceo, 1871-72.
BRIZZI (Ludovico), primer tenor.—Principal, 1793-94.
BROGGI (Carlo), tenor.—Liceo, 1887-88.
BRUNNI (N.), primer tenor.—Principal, 1857–58.
BRUNO (N.), tenor comprimario.—Liceo, 1885–86.
BRUSCOLI (Giuseppe), segundo bufo.— Principal, 1834 á 46.
BRUSCHI (N.), primer tenor.—Principal, 1790-91.
BULLI-PAOLI (Marietta), soprano.—Liceo, 1878–79.
BULLICIOFF (N.), soprano.—Liceo, 1882-83.
BULTERINI (Carlo), primer tenor.—Liceo, 1863-64, 74-75, 77-78 y 80-81.
BUTTI (N.), barítono.—Principal y Novedades, 1871-72.
BUTTS (Giuseppina), soprano.—Liceo, 1885-86.
BUZZI (N.), bajo.—Novedades, 1875-76.
BYRON (N.), tenor.—Liceo, 1878-79.

C

CABRER (Francisco), bajo comprimario.—Liceo, 1882-83.
CACCIOLETTI (N.), primer tenor.—Principal, 1823-24.
CALDANI (N.), barítono.—Principal, 1875-76.
CALDERI (Anna), segunda bufa.—Principal, 1789-90.
CANTARELLI (Marietta), primera bufa.—Principal, 1817 á 18.
CANTONI (G.), tenor.—Liceo, 1871-72.
CANTONI (Vittorio), tenor.—Liceo, 1878–80.
CANZONE (Rosa), segunda bufa.—Principal, 1802 á 804.
CAPELLI (N.), barítono.—Novedades, 1875-76.

Capello (Giuseppe), tenor comprimario.—Liceo, 1871-72.

Capoul (Victor), primer tenor.—Principal, 1875-76.

Capponi (Giovanni), bajo.—Liceo, 1869-70.

Caracciolo (Ernesto), bajo cantante.—Principal, 1878-79.

Caracciolo (Laura), contralto.—Liceo, 1867-68.

Caradori (N.), prima donna.—Liceo, 1855-56.

Carazzi (N.), soprano.—Liceo, 1876–77.

Carbone (Agostino), bajo comprimario.—Lírico, 1881-82; Liceo 82–83.

Carbonell (N.), barítono.—Principal, 1855-56.

Carbonell-Villar (Manuel), barítono.—Liceo, 1887-88.

Carboni (N.), barítono.—Liceo, 1860-61.

Carozzi-Zuchi (N.), soprano.—Liceo, 1859-61; Principal y Novedades, 71-72.

Carpi (Cárlos), tenor.—Liceo, 1873-74.

Carraro (N.), contralto.—Principal, 1847–48.

Carrion (Manuel), primer tenor.—Liceo, 1862-63, 71-72.

Casagli (Giustina), primera bufa.—Principal, 1827-28.

Cassaloni (N.), contralto.—Liceo, 1860-61.

Castellan (N.), primer tenor.—Liceo, 1847-48.

Castelli (Cornelia), soprano.—Liceo, 1871-72.

Castoldi (María), segunda bufa.—Principal, 1796–97.

Castri (N.), soprano.—Liceo, 1867-68.

Cattalini (Gaetano), segundo bajo.—Principal 1875-76.

Catani (Felipe), caricato.—Liceo, 1863-64; Principal, 66-67.

Cattinari (Carlota), primera bufa.—Principal, 1845–48, 54-55; Liceo 64-65.

Cavaceppi (Giovanni), segundo bufo.—Principal, 1830-32.

Cávara (Micaelle), segundo bufo.—Principal, 1801 á 05.

Cavalleti (N.), segunda.—Principal, 1854-55.

Celega (Judit), contralto.—Liceo, 1880-81.

Cepeda (Carolina C. de), prima donna.—Liceo, 1876–77; Principal 80-81; Liceo 81-84 y 87-88.

Césari (Pietro), bajo cómico.—Principal 1882-83; Liceo 86–87.

Ciapini (Maximo), barítono.—Liceo, 1876-78; Circo 80-81.

Ciartini (N.), tenor.—Circo, 1862-63.

Cima-Telli (N.), barítono.—Principal y Liceo, 1851–52.

Coda (Elisa), primera bufa.—Principal, 1820-21.

Colonna (Emma), contralto.—Liceo, 1860-61 (¿) 80-81.

Colonnese (Elvira), soprano.—Liceo, 1880-81.

Colonnese (Luis), barítono.—Liceo, 1864-65, 80-81.

Cólson (Paulina), soprano.—Liceo, 1863-64.

Colleoni-Corti (Carolina), bufa.—Principal, 1844-45.

Coniberti (Aurora), segunda bufa.—Principal, 1828 á 32.

Contini (Carolina), primera contralto.—Principal, 1820-21.

Copca (Francesca), soprano.—Liceo, 1883-84.

Corani (N.), soprano.—Principal, 1882-83.

Corbari (Amalia), prima donna.—Liceo, 1853-54; Principal, 59-60.

Corbari (Luisa), contralto.—Principal, 1858-59

Cornelli (Antonio), tenor.—Liceo, 1880-81.

Corradi-Pantanelli (Clorinda), primera contralto.—Principal, 1832-33.

Corri-Rossi (Angela), segunda bufa.—Principal, 1832-33.

Corsi (Aquiles), tenor.— Liceo, 1863-64; Principal, 66–68, 80-81.

Corsi (Emilia), soprano.—Liceo, 1887-88.

Corsi (Iginio), comprimario.—Principal, 1867-68.

Cortesi (Letizia), primera bufa.—Principal, 1824-26.

Cortesi (Cárlo), segundo tenor.—Principal, 1824 á 26 y 33-34.

Cortesi (Ersilia), soprano.—Liceo, 1879-80.

Cortesi (V.), bajo caricato.—Principal, 1877-78.
Cortini (N.), contralto.—Liceo, 1884-85.
Costa (Carolina), segunda bufa.—Principal, 1806 á 07.
Cotogni (Antonio), primer barítono.—Principal, 1859-60 y 65-66.
Coy (N.), tenor.—Liceo, 1866-67.
Cresci (Francesco), barítono.—Liceo, 1862-64.
Crescimano (N.), prima donna.—Liceo, 1855-56.
Crespi (Luigia Prosperi), primera bufa.—Principal, 1800 á 804.
Cristino (Ida), comprimaria.—Liceo, 1875-78.
Crociatti (Luisa), segunda bufa.—Principal, 1807-08.
Cucchi (Luisa), comprimaria.—Liceo, 1869-70.
Curioni (Alberto), primer tenor.—Principal, 1820-21.

CH

Chelli (L.), tenor.—Liceo, 1876-77.
Chiaramondi (N.), soprano.—Liceo, 1859-60.
Christofani (N,), soprano.—Liceo, 1880-81.

D

Dalmani-Naldi (Adela), primera bufa.-Principal, 1816-17.
Dante del Papa (N.), tenor.—Liceo, 1887-88.
David (Joseph), bajo.—Liceo 1871-72, 74-75, 82-84, 85-86.
Decazeau (Madame), prima donna.—Liceo, 1878-79.
Decazeau (Mr.), tenor.—Liceo, 1878-79.
De-Gattis (Bartolomeo), primer tenor.—Principal, 1838-39.
De-Giuli (N.), prima donna.—Principal y Liceo, 1850-51.
Delbeche (N.), prima donna.—Principal, 1852-53.
Deleuri (N.), contralto.—Principal, 1859-60.
Della-Costa (Césare), bajo.—Liceo, 1862-63.

DELLAROMBE (Felix), primer bajo.—Liceo, 1857-58.
DEMI (N.), soprano.—Liceo, 1870-71.
DEMI (Stanislao), segundo bufo.—Principal, 1840-41.
DE-NEGRI (G. B.), tenor.—Liceo, 1886-87.
DERIVIS (Próspero), primer bufo.—Principal, 1848-50;
DERIVIS (N.), segnnda tiple.—Principal, 1849-50.
DERIVIS (María), soprano.—Principal, 1875-76.
DE-ROYSSY (N.), prima donna.—Principal y Liceo, 1850-51.
DERVAL (N.), soprano.—Principal, 1878-79.
DESVIGES (Carlota), segunda soprano.—Liceo, 1886-87.
DE-VAL (Antonio), primer tenor.—Principal, 1829-30.
DE-VECHJ (N.), primer tenor.—Liceo, 1855-56.
DEVEZZI (Antonio), segundo bufo.—Principal, 1820-21.
DEVEZZI (Leonora), tercera bufa.—Principal, 1820-21.
DEVEZZI (N.), segundo tenor.—Principal, 1856-57.
DEVOYOD (Jules), barítono.—Liceo, 1885-87.
DE-VRIES (N.), prima donna.—Principal, 1857-58.
DE-VRIES DE REIMS (N.), prima donna.—Liceo, 1876-77.
DEVRIES (Maurice), barítono.—Liceo, 1887-88.
DI-GIOVANNI (Pasquale), segundo tenor.—Principal, 1793-94.
DOBBELS (N.), bajo.—Liceo, 1864-65.
DONADIO (Bianca), prima donna.—Principal, 1877-78; Circo, 80-81; Lírico, 81-82; Liceo, 85-86.
DONATUTTI (Carolina), comprimaria.—Principal, 1859-60.
DONDI (N.), bajo.—Liceo, 1876-77.
DONZELLI STEFANINI (Elisa), prima donna.—Liceo, 1881-
DORI (Carolina), contralto.—Liceo, 1859-60, 64-65.
DOTTI (N.), soprano.—Liceo, 1882-83.
82.
DUFAN (Mllé.), contralto.—Lírico, 1880-81.
DUFRENNE (Mr.), primer tenor.—Principal, 1867-68.

DUFRICHE (Eugenio), barítono.—Liceo, 1881-82.

DUGUERSI (N.), soprano.—Liceo, 1865-66.

DUPUY (Matilde), soprano.—Principal y Campos Elíseos. —1867-69.

DUVAL (N.), soprano.—Principal, 1880-81.

DUVAT (Mr.), bajo.—Lírico, 1880–81.

DUVIVIER (Martha), contralto.—Liceo, 1885–86.

E

EDELVIR (N.), prima donna.—Principal, 1848-49.

EKERLIN (Fanny), prima contralto.—Principal, 1828–29.

EKERLIN (Roselinda), prima donna.—Principal, 1823–24.

ENGEL (Emilio), primer tenor.—Lírico, 1880–81; Liceo, 83–85.

ERCOLANI (Remo), bajo.—Liceo, 1886-87.

ERCOLI (Elvira), comprimaria.—Liceo, 1882-85.

ERRANI (Achille), tenor.—Liceo, 1857–58.

ESCUDER (Angel), segundo bajo.—Principal, 1856 á 60; Liceo, 61-62.

ESTE (N. D'), soprano.—Novedades, 1871-72.

EVERARDI (N.), primer barítono.—Liceo, 1861-62.

F

FABRIS (N.), tenor.—Liceo, 1863-64, 66-67.

FABRIZZI-BERTINI (Ursula), primera bufa.—Principal, 1788 á 95.

FABRO (N. Del), bajo.—Liceo, 1871-72.

FAGOTTI (Enrico), primer barítono.—Principal, 1855–57, 59–60; Liceo, 75-76.

FAIRE (Mlle.), dugazon.—Principal 1867-68.

FANCELLI (N.), tenor.—Liceo, 1879–80.

FANTI (Clementina), primera bufa.—Principal, 1829-30.

Fanti (Anna), tercera bufa.—Principal, 1820–21.

Fárbaro (Pedro), barítono.—Liceo, 1871-72; Circo, 74-75.

Faure (N.), barítono.—Liceo, 1876-77.

Favanti (N.), prima donna.—Principal, 1855-56.

Fedor (N.), primer tenor.—Liceo, 1849–50.

Fenzi (Emilia), primera bufa.—Principal, 1806 á 07.

Ferlotti (Rafael), barítono.—Principal, 1858-59.

Fernandez (Marietta), segunda bufa.—Principal, 1838-39.

Fernando (N.), tenor.—Liceo, 1876-77.

Ferni (Carolina), soprano.—Liceo, 1872-73; Principal, 79-80.

Ferni (Teresina), contralto.—Liceo, 1872-73.

Ferni (Vicenzina), comprimaria.—Principal, 1879-80.

Ferni (Virginia), soprano.—Principal, 1878-79; Liceo, 80–81.

Ferrari (Paolo), segundo tenor.—Principal, 1801 á 06.

Ferraris (N.), tenor.—Circo, 1874-75; Novedades, 75-76.

Ferrer (N.), tercera bufa.—Principal, 1842-43.

Ferri (Gaetano), primer barítono.—Liceo, 1847 á 50, 62-63.

Figner (N.), segundo tenor.—Liceo, 1884-85.

Fineschi (Luisa), segunda bufa.—Principal, 1804 á 08.

Fioravanti (N.), bajo.—Liceo, 1874–75.

Fiorentini (Claudina), soprano.—Liceo, 1864-65.

Fioretti, soprano.—Liceo, 1861-62; Principal, 65–66.

Fiorini (Arístide), caricato.—Liceo, 1881-83; Principal, 85–86.

Fiorio (Matilde), soprano.—Principal, 1882-83.

Fité de Goula (Dionisia), soprano.—Circo, 1870–71; Principal y Novedades, 71-72.

Florenza (Emmanuele), barítono.—Liceo, 1862-63.

Flory (Giuseppina), contralto.—Liceo, 1865-66.

Font (N.), tenor comprimario.—Nuevo, 1845-46; Princi-

pal y Liceo, 50-51.

FONTI (Leontina), soprano.—Liceo, 1862-63.

FORTI (N.), segundo tenor.—Principal, 1856-57.

FORTI-BABACCI (N.), contralto.—Principal, 1860-61.

FOSSA (Juana), tercera bufa.—Principal y Liceo, 1843 á 63.

FOSSA-GRUITZ (Amalia), soprano.—Circo y Liceo, 1876-77; Liceo, 77-80.

FRANCINI (Carolina), segunda bufa.—Principal, 1823-24.

FRANCHI-CAPELLO (N.), soprano.—Circo, 1862-63.

FRANDIN (Lisson), soprano.—Liceo, 1887-88.

FRAPOLLI (N.), segundo tenor.—Liceo, 1884-85, 86-87.

FREDERICI (Teodosia), soprano.—Liceo, 1868-69.

FRICCI (Antonieta), soprano.—Principal, 1859-60, 75-76.

FRIDE (Nina), contralto.—Liceo, 1882-83.

G

GALVANI (N.), primer tenor.—Principal y Liceo, 1854-56.

GALLETI (Isabel), soprano.—Liceo, 1873-74; Principal, 77-78.

GALLI (Filippo), primer bufo.—Principal, 1818-19, 38-39.

GALLI (N.), barítono.—Principal y Liceo, 1851-52.

GALLI-MARIE, soprano.—Lírico, 1880-81; Liceo, 83-84.

GALLI-LAROCHELLE, soprano.—Lírico, 1880-81.

GAMBARAY (Vicenzo), altro-bufo.—Principal, 1807 á 08.

GAMBETTI (Giovanni), tenor.—Liceo, 1863-64.

GARCIA (Antonio), bajo.—Liceo, 1859-61.

GARIBAY (Francesco), tenor.—Liceo. 1868-69.

GARIBOLDI (Rosalía), primera bufa.—Principal, 1841-43.

GARULLI (G. B.), tenor comprimario.—Circo y Liceo, 1861 á 63.

GARULLI (Alfonso), tenor.—Liceo, 1887-88.

GASC (Madame), soprano.—Principal, 1866-67.

GASPERINI (Enrico), bajo.—Principal, 1875-76.

GAYARRE (Julián), primer tenor.—Liceo, 1881-82, 84-85, 86-88.

GAZIELLO (Verónica), segunda bufa.—Principal, 1843-44.

GAZUL (Alfredo), tenor.—Principal, 1879-80.

GAZZANIGA (N.), prima donna.—Principal, 1854-55.

GEISMAR (Madame), contralto.—Principal, 1870-71.

GENERO (G. B.), primer tenor.—Principal, 1831-32.

GENEVOIX (Bartolomeo), tenor.—Liceo, 1872-73.

GIACOMELLI (Raffaelle), bajo.—Principal, 1881-82.

GIANNINI (N,), tenor.—Liceo, 1887-88.

GIANNINI (Felippo), barítono.—Principal, 1867-68.

GIANNINI (Francesco), tenor.—Liceo, 1882-83.

GILLANT (Mr.), tenor.—Principal, 1869-70; Liceo, 75-76.

GIGLI (Hugo), segundo tenor.—Principal, 1875-76.

GINI (Adela), soprano.—Liceo, 1878-79; Principal, 81-82; Liceo, 82-83.

GIORDANI (Gievanni), primer bufo.—Principal, 1843-44.

GIORDANO (Rita), contralto.—Principal, 1859 60.

GIOVANI (N.), bajo.—Princípal, 1859-60.

GIOVANNONI-ZACCHI (Ginebra), soprano.—Liceo, 1868-69, 80-81.

GIRALDONI (Leon), primer barítono.—Liceo, 1859-60, 72-73; Principal, 79-80; Liceo, 80-81.

GIRAUD (Ludovico), tenor.—Principal, 1875-76.

GIRONELLA, barítono.—Liceo, 1849-50.

GIUGLIANI (Marietta), segunda bufa.—Principal, 1804 á 06.

GIUGLINI, primer tenor.—Circo, 1861-62.

GNED (Eloisa), primera bufa.—Principal, 1837-38.

GNONE (Napoleon), tenor.—Principal, 1878-79.

GOGGI (Emilia), primera bufa.—Prineipal, 1843-45.

GOLBERG-STROSSI, prima donna.—Liceo, 1856-57.
GOMEZ (José), segundo tenor.—Principal y Liceo, 1834 á 58.
GONZALEZ (Rosa), tercera bufa.—Principal, 1838 á 42.
GORKIOVV (N.), bajo.—Novedades, 1875-76.
GOTTARDI (N.), tenor.—Circo, 1862-63.
GRANVILLE (Bony), comprimaria.—Liceo, 1883-84.
GRASSIER (N.), primer bajo.—Principal y Liceo, 1850-51.
GRASIAM (Nicola), primer bufo.—Principal, 1827-28.
GRAZZIANI (Ludovico), primer tenor.—Principal, 1859-60.
GRAZZIANI (Francesco), primer barítono.—Liceo, 1861-63.
GROSSI (Eleonora), contralto.—Liceo, 1862 á 64.
GRUITZ (N.), prima donna.—Liceo, 1849-50.
GUERCIA (Olimpia), soprano.—Liceo, 1884-85.
GUERIN (N.), primer trial.—Lírico, 1880-81.
GUICCIARDI, primer barítono.—Principal, 1857-58, 60-61.
GUGLIELMINI (Andrea), primer bufo.—Principal, 1788-90, 92-99.
GUIDANTONI, contralto.—Liceo, 1861-62.
GUIDI-VANINI (Cammilla), primera bufa.—Principal, 1803 á 06.
GUILLEMIN (Mlle.), soprano.—Principal, 1869-70.
GUISSAM (Mario), tenor comprimario.—Liceo, 1868-69.
GUITI (Emilia), soprano.—Liceo, 1881-82.

H

HARRIS-ZAGURI (Laura), soprano.—Principal, 1880-81.
HIERRO (Ernestina del), contralto.—Principal, 1882-83.
HOORE (Jenni), soprano.—Lírico, 1881-82.
HORDÁN (N.), primer tenor.—Liceo, 1853-54.

I

Ibañez (Miguel), segundo tenor.—Principal, 1827 á 40.
Inchindi (Giovanni), primer bajo.—Principal, 1821 á 29.
Insom (N.), bufo caricato.—Principal, 1847-48.
Irfré primer tenor.—Principal y Liceo, 1850-51, 52-54.

J

Jammes (N.), baritono.—Principal y Liceo, 1850-51.
Jordá (Enrique), bajo.—Principal, 1880-81.
Jullienne (Dejean), primera soprano.—Principal y Liceo, 1852-53, 55-56 Principal, 59-60.

K

Kapp-Young (N.), soprano.—Liceo, 1865-66.
Kate-Morenci (N.), contralto.—Liceo, 1866-67.
Kennet (Elena), primera soprano.—Principal, 1859-60 Liceo, 60-61, 67-68.
Kaschmann (Joseph), baritono.—Liceo, 1880-81, 84-85.
Kottas (Ida), prima-donna.—Novedades, 1875-76.
Kupfer-Berger (Mila), soprano.—Liceo, 1885 á 88.

L

Labán (Eugenio), barítono.—Liceo, 1884 á 88.
Lablache, soprano.—Liceo, 1861-62, 63-64.
Lablache (N.), comprimaria.—Liceo, 1884-85.
Laborde (Madame), primera soprano.—Principal 1856-57.
Lafon (Maria), soprano.—Liceo, 1864-65.
Lafont (Antoine), tenor.—Liceo, 1886-87.
Lagrua (Emilia), primera soprano.—Liceo, 1861 á 64.
Lalloni (Lorenzo), baritono.—Principal, 1878-79 Liceo, 83-84.

LAMBERTI (Mariana), soprano.—Liceo, 1871-72.

LANDI (Giovanni), primer tenor.—Principal, 1855-57 Liceo, 60-61.

LANZOM, bajo.—Liceo, 1860-61.

LASAUCA (Enriqueta), soprano.—Liceo, 1873 á 75.

LATOUCHE (Mme.), contralto.—Principal, 1869-70..

LAVIGNE (Teresina), tercera bufa.—Principal, 1815 á 17.

LAVINI (Celestina), contralto.—Liceo, 1866-67.

LAYNER (Giovanni), primer bajo.—Principal, 1820 á 27, 28 á 32.

LAZZARINI (Pasquale), tenor.—Lírico, 1881-82.

LEFEBRE (Mr.), segundo tenor.—Lírico, 1880-81.

LEFRANC (Cárlos), tenor.—Liceo, 1866-67.

LEGA (Giuseppina), primera contralto.—Principal, 1839-42.

LEGRANGE (Ana), primera soprano.—Principal, 1860-61.

LEMAIRE, contralto.—Principal, 1859-60; Circo, 61-62.

LÉMÉRE (Mme.), comprimaria.—Principal, 1869-70.

LEONARDI (N.), contralto.—Liceo, 1885-86.

LERIE (Carlota), soprano.—Liceo, 1882-83.

LERHIE (Pablo), barítono.—Lírico, 1881-82 Liceo, 86-87.

LESTELLIER (Emilio), tenor.—Liceo, 1880-81.

LEVA, bajo caricato.—Liceo, 1861-62.

LEY, bajo caricato.—Principal, 1848-49.

LIBERANI, primer tenor.—Liceo, 1847-48.

LIMBERTI (Josef) tenor.—Liceo, 1859-60.

LIVVITINOFF, soprano.—Liceo, 1884-85.

LOCATELLI (Giuseppina), soprano.—Liceo, 1866-67.

LODI, segundo bajo.—Principal, 1848-50 á 52.

LODI (Mariana), soprano.—Liceo, 1881-82, 85-87.

LOMBARDI (N.), tenor.—Liceo, 1885-86.

LONATI (Ubaldo), tercer bajo.—Principal, 1796-98.

Lonati (Catone), primer tenor.—Principal, 1841-43.

Lorini (Emilio), tenor.—Liceo, 1880-81.

Lovant (Mlle.), comprimaria.—Lírico, 1880-81.

Loyra (Giuseppe), segundo tenor.—Principal, 1824-26-27.

Luchesi (N.), primer tenor.—Principal, 1852-53.

Lué, soprano.—Lírico, 1881-82.

Luise (N.), tenor.—Principal, 1860-61.

Luissia (N.), baritono.—Principal y Liceo, 1850-51.

Luppi (Adelina), soprano.—Liceo, 1865-66.

Lusignani (N.), tenor.—Liceo, 1887-88.

Lusignani (Carolina), primera bufa.—Principal, 1839-40.

Lustani (N.), contralto.—Principal, 1860-61 Liceo, 61-62.

LL

Llanes (Filomena), contralto.—Liceo, 1871-72; Principal, 72-73.

Llimona (José), tenor comprimario.—Principal, 1844-46.

Llorens (Pedro Nolasco), bajo.—Liceo, 1857-58.

M

Maccaferri (Teresa), contralto.—Liceo, 1879-80-81.

Machvitz (Cristina), contralto.—Liceo, 1875-76.

Maësen (Camila), soprano.—Liceo, 1871-72.

Magri (Severio), segundo tenor.—Principal, 1820-21.

Maggiorotti (Luigi), primer bufo.—Principal, 1824-26.

Maglioni (N.), tenor.—Liceo, 1871-72.

Magnan (Carlo), primer bufo.—Principal, 1834-35.

Maimó (Segundo), bajo.—Principal, 1856-57; Liceo, 58-59.

Maini (Ormondo), primer bajo.—Liceo, 1878 á 81.

Maldotti (Adelaide), primera contralto.—Principal, 1829-30.

Malvezzi (Emilia), soprano.—Liceo, 1880-81.

Malvezzi (Settimio), primer tenor.—Principal, 1854-55, 58-59; Liceo, 72-73.

Mancusi (N.), primer barítono.—Principal, 1846-47.

Mandini (Paolo), primer bufo.—Principal, 1806 á 07.

Manfredi (N.), primer bajo.—Principal y Liceo, 1851 á 53.

Manfredi (Luigi), tenor comprimario.—Liceo, 1869-70.

Manini (N.), baritono.—Liceo, 1865-66.

Mantilla (Maria), soprano.—Novedades, 1875-76; Liceo, 84-85.

Marconi (Francesco), primer tenor.—Liceo, 1885-86, 87-88.

Marchetti (Benedetta), primera bufa.—Principal, 1796 á 99.

Marchesini (Marietta), primera bufa.—Principal, 1807 á 08.

Marchesi (Irene), tercera bufa.—Principal, 1789-90.

Marchesi (Antonio), segundo tenor.—Principal, 1789-90.

Marchetti (Giovanni), bajo comprimario.—Liceo, 1868-69.

Marchi (Tommaso), segundo bufo.—Principal, 1794-96, 99-01.

Marchisio (Barbarina), prima donna contralto.—Principal, 1865 á 68.

Marchisio (Carlota) prima donna soprano.—Principal, 1865 á 68.

Marchisio (Giovanni), bajo caricato.—Principal, 1877-79; Liceo, 79-81.

Marescalchi (Arturo), barítono.—Liceo, 1880-82.

Mariani-Massi (Maddalena), prima donna.—Liceo, 1882 83.

Marianecci (Giuseppe), tenor.—Liceo, 1880-81.

Marini (N.) prima donna.—Principal, 1847-48.

Marini (Ignazio), primer bufo.—Principal, 1841 á 44.

Mario (N.), primer tenor.—Liceo, 1862-63.

Marti (José), segundo bufo.—Principal, 1837-38.

Martinelli (Gasparo), segundo tenor.—Principal, 1818-20.

Martini (N.) tercera bufa.—Principal, 1790-91.

Martorell (Fernando), tenor comprimario.—Principal, 1843-49.

Mas (Concepción), comprimaria.—Liceo, 1886-88.

Mas-Porcell (Catalina), comprimaria.—Liceo desde 1849

Masini (Angelo), primer tenor.—Liceo, 1880-81, 82-85 y 86-87.

Massi (Enrico), barítono.—Liceo, 1874-75.

Massimiliani (N.), tenor.—Liceo, 1857-58.

Masson (Elisa), contralto.—Liceo, 1857-58, 63-64.

Massy (Mr.), tenor.—Principal, 1870-71.

Matamala (Teresa), comprimaria.—Principal, 1843-44; Nuevo, 45-46.

Mattioli (N.), barítono.—Liceo, 1855-57.

Mattioli-Alexandrini (Pietro), bajo caricato.—Circo, 1862-63; Liceo, 70-71.

Maurel (Victor), primer barítono.—Liceo, 1881-82, 84-85, 87-88.

Maurelli (Luigi), tenor.—Liceo, 1874-75.

Mayroni (N.), segunda—Liceo, 1847-48.

Mazza (Giuseppe), segundo bufo.—Principal, 1824-26.

Mazzanti (N.), segunda bufa.—Principal, 1790-91.

Mazzetti (N.), bajo caricato.—Principal y Liceo, 1851-52 y 56-57.

Medard (Matilde), primera bufa.—Principal, 1828-29, 31-32.

Medini (Paolo), bajo.—Principal, 1865-66.

MEDORI (N.), prima donna.—Liceo, 1860-61.
MEI (Medea), contralto.—Lírico, 1880-81; Liceo, 84-85.
MENDIOROZ (José), barítono.—Liceo, 1874-76, 79-80.
MERLI-CLERCI (Teresina), prima donna.—Nuevo, 1845-46.
MERLY (Louis), primer barítono.—Liceo, 1871-72.
MEROLES (Pablo), bajo.—Liceo, 1878-79; Circo, 80-81; Liceo, 81 á 83-84-85; Principal, 85-86.
MESMER (María), comprimaria.—Liceo, 1886-87.
MEY (Antonia), tercera bufa.—Principal, 1794-95 y 800 á 01.
MEZERAY (Carlota), soprano.—Principal, 1870-71.
MEZERAY (Cecilia), segunda soprano.—Principal, 1870-71.
MICCIARELLI-SBRICCIA (Emilia), primera bufa.—Principal 1838-40.
MICHEL (Palmira), primera contralto.—Principal, 1834-36.
MILESI (Giovanni Battista), primer tenor.—Principal, 1845-47.
MILESI (V.), bajo.—Liceo, 1876-77.
MILLER (Ladislao), bajo.—Liceo, 1875-76.
MINETTI (Antonio), tenor.—Principal, 1865-66; Liceo, 70-71.
MIRABELLA (Giovanni), bajo.—Principal, 1877-78; Principal y Liceo, 78-79.
MIRAGLIA (N.), tenor.—Liceo, 1872-73.
MITROVVICK (N.), primer bajo.—Liceo, 1848-49.
MOGNASCHI (Carolina), soprano.—Principal, 1875-76.
MONARI (N.), barítono.—Liceo, 1857-58.
MONCADA (Carlo), primer bufo.—Principal, 1829 á 32.
MONELLI (Sabino), primer tenor.—Principal, 1818-20.
MONGINI (Pietro), primer tenor.—Liceo, 1857-58, 61-62.
MONTANARI (N.) comprimaria.—Principal, 1877-78.
MONTEGAZZA (Pietro), segundo tenor.—Principal, 1823-24.

MONTICELLI (Paolina), tercera bufa.—Principal, 1818-20.
MORA (Antonio), tercer bubo.—Principal, 1789-90.
MORELLI (Antonio), bajo comprimario.—Principal, 1845-46 á 51.
MORETTI (Catarina), tercera bufa.—Principal, 1821 á 23.
MORETTI (Guiseppe), tenor comprimario.— Principal, 1881-82; Liceo, 83-84.
MORIAMI (Gustavo), barítono.—Liceo, 1878-79.
MORIANI, primer tenor.—Principal, 1846-47.
MORINI (Francesco), tenor.—Principal, 1829-30, 31 á 33.
MORINI (Joseph), tenor.—Liceo, 1861-62, 64-66.
MOROSI (Carolina), primera contralto.—Principal, 1829-30.
MORRELLA primer tenor.—Principal, 1791-92.
MOSCA (Antonieta), primera bufa.—Principal, 1815-17, 21-22.
MOSCOSO VALERO (N.), segunda.—Principal, 1856-57.
MURSKA (Irma), soprano.—Liceo, 1862-63.
MUSIANI (Giuseppe), tenor.—Liceo, 1862-63.
MUSIANI (N.), soprano.—Liceo, 1880-81.
MUZIO (N.), soprano.—Liceo, 1867-68.

N

NANI (N.), bajo.—Liceo, 1857-58.
NANNETTI (Roman), bajo.—Liceo, 1881-82.
NANTIER-DIDIÉE, primera contralto.—Liceo, 1856-57.
NAUDIN (Emile), primer tenor.—Liceo y Principal, 1860-61; Principal y Liceo, 75-76; Liceo, 78-79.
NAVA-ALIPRANDI (Anna), primera bufa.—Principal, 1806 á 07.
NAVARI (Alberto), barítono.—Principal, 1872-73-74.
NEGRINI (Carlos), primer tenor.—Principal, 1857-58; Liceo, 63-64.

Negrini (Hector).—Principal, 1882-83.
Nelli-Marsi-Morini, soprano.—Liceo, 1878–79.
Neri (Caetano), primer bufo.—Principal, 1794-95.
Neri-Baraldi (Pietro), primer tenor.—Principal, 1859-60.
Nerini (N.), bajo.—Principal, 1857–58.
Nicolini, primer tenor.—Liceo, 1864-65; Principal, 85-86.
Nini-Barbieri (Marianna, Contessa), prima donna.—Liceo y Principal, 1854-55; Liceo, 57-58.
Niumger (N.), soprano.—Liceo, 1878-79.
Noel-Guidi, soprano.—Liceo, 6869-70.
Nostini-Rossi (Eugenia), prima donna.—Liceo, 1857-58.
Nouvelli (Octavio), tenor.—Liceo, 1878-79, 85-87.
Novelli (Giulia), contralto.—Liceo, 1882-83.
Novelli (Pietro), segundo bufo.—Principal, 1841 á 46.



Obiols (N.), tercer bajo.—Liceo, 1849 á 57.
Olivieri (N.), tenor.—Principal, 1844–45.
Oller (Francisco), primer bajo.—Principal, 1845-46.
Ordinas (Juan), bajo.—Liceo, 1864-66; Principal, 66-67; Liceo, 83-84.
Orgaz (Anastasia), tercera bufa.—Principal, 1832-33.
Orsi (Severo), barítono.—Liceo, 1871-72.
Ortisi (Gaetano), tenor.—Liceo, 1885-86.
Ortiz (Mercedes), segunda.—Liceo, 1865–67.
Ortolani-Tiberini (Angelina), prima donna.—Liceo, 1858-59.
Ottavi (Rafael d'), bajo.—Liceo, 1877-78.
Oxilia (N.), tenor comprimario.—Liceo, 1884-85.

P

PACINI (Luigi), primer tenor.—Principal, 1798 á 801.

PACINI (Isabella), tercera bufa.—Principal, 1799 á 800.

PADETTI (Giulio), bajo comprimario.—Liceo, 1882-83.

PADILLA (Antonio), barítono.—Liceo, 1884-85.

PAGANS (N.), tenor.—Liceo, 1862-63.

PALAZZESI (Matilde), primera bufa.—Principal, 1841-42.

PALMA (N.), primer tenor.—Principal, 1848-49.

PALMIERI (Marietta), tercera bufa.—Principal, 1794-96.

PALMIERI (N.), soprano.—Principal, 1859-60.

PALMIERI (Tito), tenor.—Liceo, 1859-60.

PALLERINI (Carlotta), segunda bufa.—Principal, 1824-26.

PANCANI (N.), primer tenor.—Liceo, 1859-60, 61-62.

PANDOLFINI (Francesco), primer barítono.—Liceo, 1883-85.

PANIZZA (Pompiglio), primer tenor.—Principal, 1794-96.

PANTALEONI (Romilda), prima donna.—Liceo, 1876-78, 82-83.

PANZETTA DI BELLO (Pasqual), tenor.--Principal, 1880-81.

PAOLICHE (N.), contralto comprimaria.—Liceo, 1883-84.

PARBONI (N.), barítono.—Novedades, 1875-76.

PARDINI (N.), tenor.—Liceo, 1870-71.

PAREPPA-ARCHIBUGHI (Elisabetta), prima donna.—Nuevo, 1845-46.

PASCAL-DAMIANI, prima donna.—Liceo, 1865-67; Principal, 70-71; Liceo, 71-72.

PASCHALIS (Elvira), soprano.—Circo, 1874-75; Novedades, 75-76.

PASI (Giuseppe), segundo tenor. — Principal y Liceo, 1851-52; Liceo, 62-63.

PASQUA (Giuseppina), prima donna contralto.—Principal y Liceo, 1881-82; Liceo, 84–85, 86-87.

PASSARINI (Giulia-M.), prima donna.—Liceo, 1870-71, 75-76.

PASSETTI (Alessandro), tenor.—Liceo, 1879-80.

PASSIGLIA (Vittoria), contralto.—Liceo, 1879-80.

PASTOR (Adela), comprimaria.—Principal, 1881-82.

PASTORI (Clelia), primera bufa.—Principal, 1830-32.

PATERNI (N.), primer tenor.—Principal, 1846-47.

PATIERNO (Antonio), tenor.—Liceo, 1880-81.

PATTI (Adelina), prima donna.—Principal, 1885-86.

PATTI (Carlota), primera soprano.—Circo, 1871-72.

PATTINI (Rafaella), soprano.—Liceo, 1882-83.

PECCIA (Clotilde), prima donna.—Principal, 1849-50.

PEDRAZZI (Próspero), segundo tenor.—Principal, 1796 á 1800.

PELLEGRINI (Carolina), primera bufa.—Principal, 1821-24.

PELLISONI (Giuseppina), segunda bufa.—Principal, 1791-92, 96-97.

PENCO (Rosina), prima donna.—Liceo, 1863-64.

PERALTA (Angela), soprano.—Liceo, 1870-71.

PEREZ (Juana), tercera bufa.—Principal, 1833-35.

PERILLI (N.), soprano.—Liceo, 1862-63.

PERRONI (N.), contralto.—Liceo, 1868-69.

PERUZZI (Sofía), prima donna.—Principal, 1855-57.

PETIT (Jules), primer bajo.—Principal, 1865-66; Liceo, 66-68.

PETRORVVICH (Ricardo), tenor.—Principal, 1872-73; Liceo, 86-87.

PHILLIPPI (N.), soprano.—Liceo, 1862-63.

PIACENTI (Antonio), primer tenor.—Principal, 1840-41.

PIAZZA (G.), tenor.—Liceo, 1873-74.

PICCHI (N.), segunda.—Liceo, 1879-80.

PIERMARINI (Francisco), primer tenor.—Principal, 1824-26.
PIERSON (N.), soprano.—Liceo, 1884-85.
PIETRALEONI (N.), soprano.—Principal, 1872-73.
PINELLI (N.), segunda tiple.—Liceo, 1856-58.
PINI-CORSI (Clorinda), contralto.—Liceo, 1887-88.
PIZZIGATTI (N.), segundo bajo.—Principal, 1848-49.
POINSOT (Eufrosine), soprano.—Liceo, 1865-66.
POITEVIN (Mr.), segundo bajo.—Lírico, 1880-81.
POLONINI (Alessandro), barítono.—Principal, 1878-79.
PONS (Francisco), segundo bajo.—Principal, 1841 á 44.
PONTI (N.), prima donna.—Principal y Liceo, 1851-52.
PONTI-DELL'ARMI (Luisa), prima donna.—Liceo, 1872-73.
PORCELL (N.), tenor comprimario.—Liceo, 1855-56.
PORTO (Matteo), primer bufo.—Principal, 1807-08, 23-24.
POTENTINI (Vittoria), soprano.—Liceo, 1879-80.
POZZI (Teresina), soprano.—Principal, 1866-68.
POZZI-BRAGANTI (Virginia), soprano.—Liceo, 1864-65.
POZZO (Felice), tenor.—Liceo, 1858-59.
POZZONI-ANASTASI (Antonietta), prima donna.—Liceo, 1878-79, 80-81.
PRADES (Asunción), comprimaria.—Principal y Liceo, 1879-80, 84-85.
PRANDI (G.), comprimaria.—Liceo, 1876-78.
PRESLI (Emma), soprano.—Liceo, 1863-64.
PRESTEL (Elena), primera bufa.—Principal, 1837-38.
PROBIZZI (Carlo), bajo comprimario.—Liceo, 1879-81.
PROHASTA (N.), comprimaria.—Principal, 1877-78.
PRUDENZA (Antonio), tenor.—Liceo, 1869-70.
PUERARI (Enrico), segundo tenor.—Liceo, 1884-85.
PUEY (N.), segundo barítono.—Principal, 1852-53.
PUGET (Jules), primer tenor.—Principal, 1869-71.
PUGET (fils), tenor cómico.—Principal, 1869-70.

PUIG (Lázaro María), tenor.—Nuevo, 1845-46.

Q

QUINTILLI-LEONI (N.), barítono.—Liceo, 1869-70, 72-74, 79-81.

R

RAFFAELLI (N.), caricato.—Principal, 1854-55.
RAMBOSSIO (N.), contralto.—Principal, 1852-53.
RAMPINI-BONCORE (N.), tenor.—Principal, 1877-78.
RAPP (Giuseppe), bajo.—Liceo, 1882-83.
RAURET (Fernando), tenor comprimario.—Principal, 1843-44; Liceo, 1849 á 52.
RAVAGLIA (Luigi), primer tenor.—Principal, 1830-31.
RAVERTA (Cárlo), tenor.—Liceo, 1878-79.
REGGINI (Francesco), primer bufo.—Principal, 1840-41.
REGGIORI (N.), segunda bufa.—Principal, 1835 á 37.
REIMS (E. de), tenor.—Liceo, 1876-77.
REMORINI (Raniere), primer bufo.—Principal, 1820 á 24, 26-27.
RENOU (N.), segundo bajo.—Liceo, 1847-48.
RESTZKE (Josephine), prima donna.—Principal y Liceo, 1881-82.
REY-BALLA (Agnes), prima donna.—Principal, 1865-66; Liceo, 67-68.
REZZI (Amalia), contralto.—Liceo, 1864-65.
RIBAULT (N.), contralto.—Liceo, 1865-66.
RICETTI (Ida), soprano.—Liceo, 1882-83.
RICCI (Matilde), soprano.—Principal y Liceo, 1878-79.
RICCI (N.), segundo tenor.—Principal, 1849-50.
RIGO (Fulvio), bajo.—Principal, 1857-58.
RITTER (Cecilia), soprano.—Liceo, 1884-85.

Rizzi (Pietro), segundo tenor.—Principal, 1806 á 07 y 15 á 18.

Rizzini (G.), tenor.—Liceo, 1886-87.

Robetta (Giuseppina), contralto.—Principal, 1827-28.

Rocca (N.), bajo.—Circo, 1862-63.

Rodas (Agustin), primer bajo.—Principal y Liceo desde 1838 á 72.

Rodriguez (José), segundo bajo.—Principal, 1827-28.

Rodda (N.), segundo bajo.—Liceo, 1849-50.

Roges (N.), primer tenor.—Liceo, 1849-50.

Romanelli (Giuseppe), caricato.—Principal, 1857-58.

Ronconi (Giorgio), primer barítono.—Nuevo, 1845-46; Liceo, 60-61.

Ronconi (Sebastianno), primer barítono. — Principal, 1846-47 y como bajo caricato Liceo, 1872-73.

Roppa (N.), primer tenor.—Liceo, 1848 á 51.

Rosetti (Amalia), segunda bufa.—Principal, 1826-27.

Rosetti (N.), primera bufa.—Principal, 1846-47.

Rosetti (Antonio), tenor.—Liceo, 1877-78.

Rossi (Angelà), segunda bufa.—Principal, 1801-02.

Rossi (Barberina), contralto.—Liceo, 1857-58.

Rossi (Marianna), segunda bufa.—Principal, 1815 á 21, 32-33.

Rossi (G. B.), segundo bufo.—Principal, 1824 á 27.

Rossi (N.), bajo caricato.—Liceo, 1862-63.

Rossi (N.), barítono.—Principal y Liceo, 1854-55, 57-58.

Rossi-Caccia (N.), prima donna.—Liceo, 1847 á 50.

Rossi-Galli (Enrico), bajo.—Liceo, 1866-67; Principal, 67-68.

Rossi-Lana (Bárbara), contralto.—Liceo, 1865-66, 68-69.

Rossi de Ruggero (N.), barítono—Liceo, 1863-64.

Rossini (Paulina), comprimaria.—Liceo, 1884-85.

ROTTA (G.), primer barítono.—Principal, 1866-68.

ROUDIL (G.), primer barítono.—Principal, 1870-71; Liceo, 76-77; Principal, 77-78, 81-82.

ROVELLI (Costanza), prima donna.—Principal, 1848-50.

ROVERE (Agostino), caricato.—Principal y Liceo, 1848-51; Liceo, 58-59.

ROVERI (Raffaelle), bajo.—Principal, 1881-82.

RUBINI-SCALISI (Fanny), soprano.—Liceo, 1875-76, 78-79.

RUBIRATTO (Enrico), barítono.—Principal, 1880-81; Liceo, 84-86.

RUGGERO-ANTONIOLI (Laura), soprano.—Liceo, 1865-66, 68-69.

RUIZ (Luis), bajo.—Principal, 1859-60.

S

SACOMETI (N.), tenor.—Liceo, 1861-62.

SACCOMANO (Luigi), barítono.—Liceo, 1858-59; Principal, 59-60.

SACHERO (N.), segundo tenor.—Liceo, 1856-57.

SAINT-URBAIN (Marie), contralto.—Liceo, 1867-68.

SAINZ (Laura), soprano.—Liceo, 1874-75.

SALA (Adelaida), primera bufa.—Principal, 1818-20, 21-23.

SALAS (N.), caricato.—Liceo, 1847-48.

SALMASI (Vittorio), bajo.—Principal, 1881-82.

SALMINI (Antonio), primer tenor.—Principal, 1789-90.

SALUCHI (Marietta), segunda bufa.—Principal, 1800 á 803.

SALVATORY (N.), primer bajo.—Principal, 1847-48.

SALVI (N.), primer tenor.—Principal, 1856-57.

SALVINI DONATELLI (N), prima donna.—Liceo, 1847-49.

SANCTIS DE (N.), tenor.—Liceo, 1876-77.

SANCHIOLI (Giulia), prima donna.—Principal y Liceo, 1848-51.

SANDONI (Maria), comprimaria.—Principal, 1875–76.
SANI (Giovanni), tenor.—Liceo.—1878–79.
SANNAZZARO (N.), prima donna.—Principal, 1857-58.
SANTES (N.), tenor.—Liceo, 1855-56.
SANTI (Giacomo), primer tenor.—Principal, 1837-38.
SANTOS GARCIA (Juana), tercera bufa.—Principal, 1827-28.
SAPATINI-ALBANI (Marianna), primera bufa.—Principal, 1795-96.
SARTI (Césare), tenor.—Liceo, 1863-64, 69-70.
SASS (Marie), prima donna.—Liceo, 1875-76.
SBORDONI (N.), segundo bajo.—Liceo, 1884-85.
SCAMARINO (Clemente), segundo tenor.—Principal, 1867-68.
SCARLATTI-MACAFERRY (Teresa), contralto. — Principal, 1878–79.
SCIAMPY-CELAY (N.), barítono.—Lírico, 1881–82; Liceo, 84–85; Principal, 85–86.
SCOLA (N)., segundo tenor.—Principal, 1847-48.
SCHEGGI (N.), bajo caricato.—Principal, 1855–57.
SCHERONI (N.), segunda.—Principal, 1849-50.
SCHIERONI (Teresina), segunda bufa.—Principal, 1824-26.
SEDLACEK (Elisa), primera bufa.—Principal, 1826–27.
SEGARRA (N.), bajo comprimario.—Nvevo, 1845-46.
SELVA (Antonio), primer bajo.—Nuevo, 1845-46; Principal, 46-47, 55-57; Liceo, 63-65; Principal, 65-66.
SEMBRICH (Marcela), prima donna.—Liceo, 1884–85.
SENESPLEDA (N.), soprano.—Liceo, 1876-77, 86-87.
SENNIER (Clarise), contralto.—Liceo, 1858–59.
SERINI (E.), bajo comprimario.—Liceo, 1882-83.
SETRAGNI (Pietro), tenor comprimario.—Liceo, 1865–66.
SIGNORETTI (Leopoldo), tenor.—Principal, 1878-79.
SILINGARDI (N.), barítono.—Liceo, 1848-49.

SIMI (Filippo), primer tenor.—Principal, 1796-98.

SINGER (Teresina), prima donna.—Principal; 1875-76; Liceo, 76-77, 83-84.

SINICO (N.), primer tenor.—Liceo, 1849-50.

SIRCHIA (N.) tenor.—Liceo, 1863-64.

SOLERA (N), contralto.—Nuevo, 1845-46.

SOLIERI (N.), primer tenor.—Nuevo, 1845-46.

SOMMA (Giovanni), segundo bufo.—Principal, 1789-90 á 92, 94-95.

SORIANO (N.), segunda.—Principal y Liceo, 1850-51.

SOTILLO (N.), comprimaria.—Principal, 1854-55.

SPARAPANI (N.), barítono.—Principal, 1877-78.

SPERATI (N.), prima donna.—Principal y Liceo, 1851-52.

SPEZZIA (Marietta), prima donna.— Principal, 1858-60.

SPIAGGI (Domenico), primer bufo.—Principal, 1837-38, 39-40.

SQUARCIA (David), barítono.—Liceo, 1863-64, 68-69.

STAGNO, COMME, primer tenor.—Liceo, 1866-68, 78-80; Principal, 80-81; Liceo, 82-83; Principal, 85-86.

STANLEY (N.), barítono.—Liceo, 1864-65.

STEFANONE (Balbina), contralto.—Liceo, 1858-59.

STEGER (Francesco), primer tenor.—Liceo, 1867-69, 71-72.

STEIMBACH (Emma), contralto.—Liceo, 1887-88.

STELLER (Francesco), barítono.—Liceo, 1862-65.

STIGELLI (Giorgio), tenor.—Liceo, 1857-58.

STINCO (Enrico), barítono.—Liceo, 1886-87.

STORKA (N.), contralto.—Principal y Novedades, 1871-72.

STORTI (Enrico), barítono.—Liceo, 1867-68.

SULZER (Enriqueta), contralto.—Principal, 1855-56.

SULZER (Marietta), prima donna.—Principal, 1855-56.

Scp[illegible]chi (Antonio), primer bufo.—Principal, 1844–46, 55-57; Liceo, 66-67.

St[illegible] (Giorgio), barítono.—Principal, 1880-81.

T

Tabachi (Francesca), soprano.—Liceo, 1879-80.

Tachinardi (Nicola), primer tenor.—Principal, 1829-30.

Tamagno (Francesco), primer tenor.—Liceo, 1875–78, 85-86.

Támaro (José), tenor.—Principal, 1857-58.

Tamberlick (Enrico), primer tenor.—Principal, 1847–50, 67-68.

Tartuferi (Virginia), comprimaria.—Liceo, 1868-69.

Tasca di Capello (Pasquale), primer tenor.—Principal, 1865-66.

Tavola (Teresina), primera bufa.—Principal, 1840-41.

Tedesco (Fortunata), contralto primera.—Liceo, 1857-58.

Theodorini (Elena), prima donna.—Principal, 1881–82; Liceo, 82-83, 84-86.

Testagorda (Manuel), tenor.—Principal, 1835-38; Montesión, 38-43, Liceo, 47-50.

Tiberini (Mario), primer tenor.—Liceo, 1858-59.

Tilli (N.), prima donna.—Principal y Liceo, 1854-55, 56–57.

Tilli (N.), contralto.—Circo, 1874-75.

Titiens, prima donna.—Principal, 1859-60; Circo, 61-62.

Tognisli (Antonieta), segunda bufa.—Principal, 1797-99.

Toledo (Gaetano), barítono.—Liceo, 1872-73.

Tomasi (Angelo), segundo tenor.—Principal, 1834-35.

Tomba (Mariana), segunda bufa.—Principal, 1793–95 á 96–99.

TORRESSELLA (Fany), soprano.—Liceo. 1883-85.

TORRI (Benedetto), primer bufo.—Principal, 1817-18.

TORRI (Alberto), primer bajo.—Principal, 1838-39.

TREMELLI (Guillermina), contralto.—Liceo, 1884-85.

TREVES (Ebe), comprimaria.—Liceo, 1873-74; Principal y Liceo, 81-82; Liceo, 82-87.

TREZZINI (Carlo), primer tenor.—Principal, 1827-29.

TRINCHIER (N.), tenor.—Liceo, 1870-71.

TROY (Mr.), barítono.—Principal, 1869-70.

TURCONI-BRUNI (Angelina), prima donna.—Liceo, 1885-86.

U

UBERTI (N.), contralto.—Liceo, 1859-60,

UETAM (Francisco), primer bajo.—Principal, Circo y Novedades, 1870-72; Liceo, 74-75; Principal y Liceo, 75-76; Liceo, 76-77; Principal, 80-82.

UGOLINI (Jules), tenor.—Liceo, 1871-72; Novedades, 75-76; Liceo, 74-75; Principal, 81-82.

URBAN (Alice), prima donna.—Liceo, 1875-76, 80-81.

V

VACCANI (Domenico), primer bufo.—Principal, 1815 á 20.

VACCANI (Micaelle), primer bufo.—Principal, 1801 á 03, 05 á 06.

VALDEJO (Mr.), tenor.—Lírico, 1881-82.

VALERO (Fernando), tenor.—Liceo, 1885-86.

VALORI (Guglielmina), contralto.—Principal, 1857-58.

VALSOVANI (N.), primera bufa.—Principal. 1820-21.

VALLESI (N.), segunda.—Principal, 1848 á 51.

VALLI (Luigi), primer bufo.—Principal, 1837-38.

VALLI (N.), barítono.—Principal y Liceo, 1850-51.

VANERI (N.), soprano.—Liceo, 1864-65.

RESÚMEN ALFABÉTICO

B



CH

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

S

T

U

V

Z

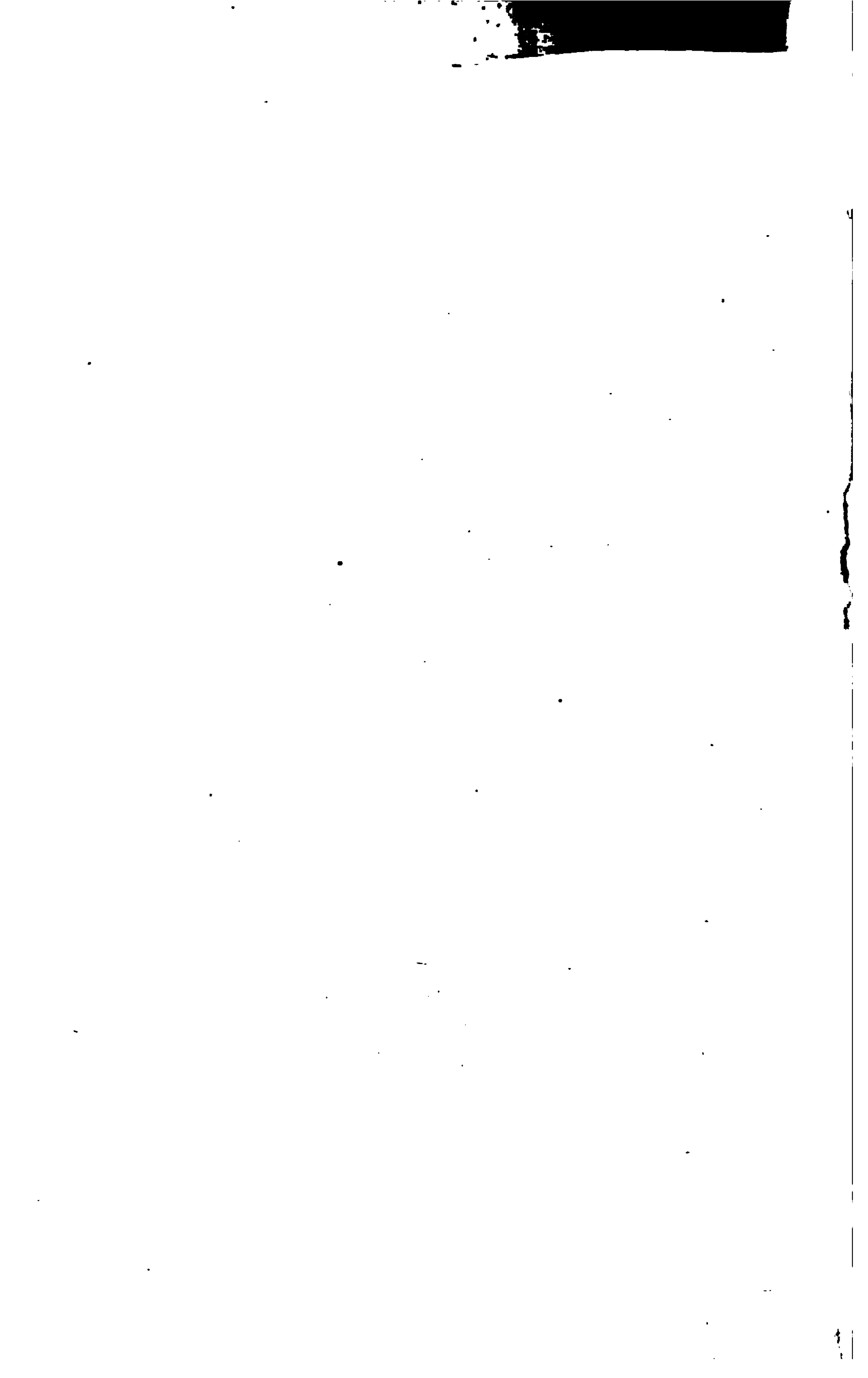
INDICE GENERAL

DE MATERIAS

Págin

ADVERTENCIA

La circunstancia de continuarse tantos nombres y fechas en el presente libro, es causa de que hayan pasado en su impresión algunas erratas inevitable de todo punto á pesar del cuidado empleado. El buen sentido de nuestros lectores las corregirán sin embargo, sin necesidad de que las continuemos al fin de este volúmen.







This book should be retur
the Library on or before the la
stamped below.

A fine of five cents a day is in
by retaining it beyond the sp
time.

Please return promptly.